LA

Maison de Molière

Connue et Inconnue

PAR

ÉMILE GENEST ET É. DUBERRY

Douze gravures hors texte.

PARIS. — LIBRAIRIE FISCHBACHER

1974

WITHDRAWN

LA

Maison de Molière

Connue et Inconnue

John Dewey Library
Johnson State College
Johnson, VT. 05656

OUVRAGES DE M. ÉMILE GENEST

L'Opéra Connu et Inconnu (de Boccard).

Les Miettes du Passé ; édition ornée de nombreuses vignettes. Librairie Hachette (fonds Hetzel).

Proverbes et dictons ; illustrations en couleur de Benjamin Rabier *(épuisé)*.

EN PRÉPARATION

Où Est-ce donc ? Recueil alphabétique de plus de 10.000 citations employées dans le langage courant.

En Feuilletant les Tragiques et Comiques.

POQUELIN
DE
MOLIERE
Coypel pinx.
Picquet Sculp.

LA

Maison de Molière

Connue et Inconnue

PAR

ÉMILE GENEST ET É. DUBERRY

Auteur de « L'opéra Connu et Inconnu »

Contrôleur général de la Comédie Française

Suivie d'un Index alphabétique des noms cités avec notes explicatives.

DOUZE GRAVURES HORS TEXTE

Préface de M. ANDRÉ RIVOIRE

PARIS

LIBRAIRIE FISCHBACHER

(Société anonyme)

33, rue de Seine, 33

1922

Tous droits réservés.

de la rue de Richelieu, où ils semblent maintenant bien installés, puisqu'ils y sont depuis plus de cent ans !... On trouvera, dans ce livre, sur les hauts et les bas par lesquels les comédiens auront passé, sur leurs organisations successives et sur toute cette histoire de plusieurs siècles, les indications les plus précieuses... On y trouvera aussi sur les divers services, la décoration, le costume, les officiers du théâtre, l'affichage, la réception des pièces, l'éclairage, le service d'incendie, l'orchestre, les retraites, les bénéfices, les bals, la claque, le foyer des artistes, les directeurs et administrateurs, enfin sur tout, les renseignements les plus utiles. C'est que l'un des auteurs est M. Duberry, depuis bien des années déjà, tour à tour contrôleur général ou secrétaire général du Théâtre, quand il n'était pas les deux en même temps. Qui ne connaît, à Paris, cet homme charmant, parfois un peu brusque, mais si bon ? « Sûr et fidèle », pensent tous ses amis. « Toujours juste », répètent à l'envi tous ceux qu'il a depuis si longtemps sous ses ordres et dont il se considère un peu comme le chef de famille. « Si obligeant » disent de lui ceux-là mêmes auxquels il doit, cependant, refuser quelquefois une faveur, qu'il juge, ce soir-là, préjudiciable aux intérêts de la Maison. Les aura-t-il assez bien défendus, ces intérêts, matériels et

moraux, dont il a quelque orgueil d'avoir la garde !... Avec un collaborateur comme celui-là, au courant de tous les détails organiques et qui connaît si bien les moindres coins et recoins du célèbre théâtre, M. Emile Genest pouvait être tranquille. Et nous pouvons être tranquilles, nous aussi. La Maison de Molière, connue et inconnue *restera comme une des plus intéressantes monographies qu'on puisse écrire sur la Comédie Française, avec ce double avantage sur beaucoup d'autres qu'elle est admirablement composée et que le livre, tenant peu de place, on peut le garder sur sa table, à portée de la main. Que de longues et souvent difficiles recherches seront désormais épargnées à tous ceux, sociétaires, pensionnaires, auteurs, critiques ou simples curieux, qui seront en quête d'une date ou d'une précision !... Le seul danger, c'est qu'après avoir découvert le passage qui vous intéresse, on ne s'attarde à relire les pages voisines et qu'on ne reperde ainsi le temps gagné... Mais à combien de livres pourrait-on reprocher d'offrir ce danger-là ?*

André Rivoire.

LA MAISON DE MOLIÈRE

CONNUE ET INCONNUE

ORIGINE DU NOM

La Maison de Molière. Qu'est-ce que la Maison de Molière ? Vous le savez, de reste ; la Maison de Molière, c'est, officiellement, le Théâtre Français, plus officiellement encore, la Comédie Française. Mais, pour les intellectuels, pour les lettrés, pour les vrais amateurs des beautés littéraires et des chefs-d'œuvre classiques, la Comédie Française est le théâtre que Molière a conçu, à la naissance duquel il a présidé, auquel il a consacré son temps, sa peine, et sacrifié jusqu'à sa vie ; le théâtre que Molière a soutenu par son énergie, illuminé par son génie, défendu jusqu'à son dernier souffle ; le théâtre qui, après avoir reçu de Molière existence et prestige, a trouvé dans son héritage des œuvres dont le temps n'a pas épuisé la faveur publique, assurant sa renommée et sa

prospérité ; ce théâtre-là, c'est la *Maison de Molière* qui, malgré plus de deux grands siècles accomplis,

Est jeune encor de gloire et d'immortalité !

Il n'est pas un pays au monde qui n'ait entendu parler de la Maison de Molière. Il n'est pas un voyageur venu de province ou de l'étranger qui n'ait inscrit sur ses tablettes d'y passer au moins une soirée.

Quelqu'illustre que soit cette Maison à la renommée universelle, l'histoire en est peu familière. Nous avons pensé être utiles, et peut-être agréables à certains, en retraçant cette histoire aux périodes mouvementées qui se terminèrent par une éclatante victoire.

Nous espérons ainsi, la faisant mieux connaître, la faire davantage aimer, heureux si nos efforts amènent ce double résultat [1].

1. *La Maison de Molière* est le nom que, par une sorte d'hommage au grand homme qui a réellement fondé notre première scène littéraire, on donne souvent en littérature et dans la conversation à la Comédie Française (A. Pougin, *Dictionnaire des Théâtres*, p. 492). Molière, *le père de notre théâtre* (*Mémoires de Fleury*).

SON HISTOIRE

Le Théâtre avant Molière.

Sans vouloir remonter à une époque trop ancienne et courir le risque d'être invités à « passer au déluge », il nous faut cependant revenir quelque peu en arrière et prendre notre élan au début du XVII[e] siècle.

A cette époque existait une sorte de monopole pour les représentations théâtrales, monopole qui conférait aux bénéficiaires le droit de percevoir une redevance sur quiconque avait la fantaisie de jouer la comédie. Et, qui le croirait ? ce monopole était dévolu aux Confrères de la Passion, en vertu d'un premier privilège datant de 1402, ratifié à chaque changement de roi et, en dernier lieu, par un arrêt du Parlement du 17 novembre 1548. Se trouvant ainsi consolidés dans leur prébende, les Confrères jugèrent le moment opportun d'avoir un véritable théâtre leur appartenant en propre, et dont ils obtiendraient sans aucun doute une avantageuse location. Pour ce faire, ils fixèrent leur choix sur un terrain situé entre les rues Mon-

torgueil, Pauce, Française et Mauconseil. On y avait admiré l'antique palais des Ducs de Bourgogne, qui possédait une salle de spectacle. Autant qu'on peut s'en rendre compte, cette salle était oblongue, peu élevée, agrémentée de galeries à droite et à gauche. A une extrémité s'élevait une estrade avançant jusqu'au milieu des spectateurs et servant de scène.

Les rues Étienne Marcel et Tiquetonne ont absorbé l'Hôtel de Bourgogne et ses dépendances. Il n'en reste plus qu'une tour à créneaux avec baies en ogive, la Tour de Jean sans Peur, à peu près accessible et contenant un bel escalier à vis. Les archéologues l'estiment un beau spécimen d'architecture militaire du XV^e^ siècle, n'ayant aucun rapport avec l'école municipale qui l'avoisine.

En se plaçant devant cette école, du côté de la rue Étienne Marcel, on peut apercevoir sur le mur du côté gauche une plaque administrative disant :

CETTE TOUR
ÉLEVÉE VERS L'AN 1410
PAR JEAN SANS PEUR
DÉPENDAIT
DE L'HÔTEL D'ARTOIS
RÉSIDENCE
DES DUCS DE BOURGOGNE
ADOSSÉ A L'ENCEINTE
DE PHILIPPE-AUGUSTE

Avant le percement de la rue Étienne Marcel, les fureteurs découvraient, au n° 7 de la rue Française un café et des loges d'acteurs ; on trouvait également d'autres loges aux étages du n° 9.

L'édilité parisienne a mis à néant cette découverte. Café, loges, maisons ont disparu ; il n'en reste que le souvenir : *campos ubi Troja fuit.*

Les Confrères de la Passion alors nantis d'une véritable salle de spectacle, y donnèrent des représentations. Surtout vers la fin du siècle, ils surent, comme tout bon propriétaire, en tirer un excellent rendement. Les comédiens qui se présentaient, à quelque nationalité qu'ils appartinssent, française, italienne, espagnole, étaient, sans préférence, les bien, les très bien venus, moyennant le paiement d'un bon loyer. Ils préférèrent adopter cette combinaison plutôt que d'exercer eux-mêmes la profession d'acteurs. Ils abandonnèrent celle-ci ; donnèrent leur salle en location, à beaux deniers comptant, se réservant la jouissance de « deux loges des maîtres », situées près de la scène, nos avant-scènes. N'était-il pas tout indiqué de se tenir au courant du mouvement dramatique et de critiquer à loisir les anciens et nouveaux confrères dont la concurrence n'était plus à redouter ?

Au début du nouveau siècle (le XVII^e^) les troupes nomades disparurent successivement pour faire place à une troupe stable, vers 1614.

Dans celle-ci se firent remarquer, acquérant une réputation méritée d'excellents comiques, Gaultier-Garguille, parvenu à contrefaire supérieurement les Gascons et les vieillards dupés; Gros-Guillaume, le pince sans rire, au ton grave et sentencieux, mais d'autant plus hilarant; Turlupin, dont le jeu, d'une bouffonnerie et d'un naturel achevés, eut l'honneur de créer un néologisme, les « turlupinades ». N'empêche qu'on y représentait aussi les tragédies de Jodelle et que la réunion de ces artistes s'intitulait « la Troupe royale des Comédiens ».

Aux environs de l'année 1622, les voilà qui s'éloignent de Paris pour courir après l'aveugle déesse à la fuyante roue.

Pendant ce temps, plus de spectacle dans la Capitale. Il faut attendre 1625 pour saluer l'apparition d'une troupe française, dénommée « les Comédiens du Prince d'Orange ». Profitant de la vacance de l'Hôtel de Bourgogne, elle s'y installe, avec un bail de trois ans.

Cette nouvelle compagnie n'était pas sans valeur ; elle comptait dans son sein d'abord son directeur, Mondory, secondé par Michau, genre Gaultier-Garguille, Alizon, spécialisé dans les

rôles de femmes, et surtout Jodelin, qui s'attribuait le personnage du valet, plus rusé que scrupuleux.

Nous savons, par une gravure ancienne[1], comment se faisait leur annonce des réclames auprès du public. Sous les portraits des acteurs Michau, Boniface, Alizon et Philippin on lit en effet :

Michav, Boniface, Alison,
Et Philipin qui les seconde
Se mocquent avecque raison
Des impertinences du monde.

Michav ne plaist pas moins aux yeux
Qu'il est agréable aux oreilles.
Boniface le sérieux
Ne racconte que des merveilles.

Alison se fait admirer ;
Philipin raille sans mesdire :
Et tous ensemble font pleurer,
Mais j'entends à force de rire.

On prônait ainsi le talent des artistes, tout en avertissant le public qu'une fois entré, il n'engendrerait pas la mélancolie puisqu'on mettait en pratique le principe de Rabelais :

Mieulx est de ris que de larmes escrire.

1. Gravure de Mariette d'après Huret. Bibliothèque Nationale, Estampes.

Les trois années écoulées, le traité conclu avec les Confrères de la Passion a pris fin ; l'Hôtel de Bourgogne est redevenu libre et les Comédiens du Roi tout joyeux s'empressent de regagner leur cher théâtre dans lequel ils comptent passer de nombreuses et fructueuses journées.

Nous sommes en 1629 ; la troupe de Mondory n'abandonne pas pour cela la partie, et, sans redouter la concurrence, va jouer de gîte en gîte pour se fixer un instant, en 1632, rue Michel le Comte, dans le jeu de paume Fontaine ou de La Fontaine, dénommé « Théâtre du Marais ». Les habitants du quartier n'apprécient pas ce voisinage ; ils s'en plaignent même vivement auprès des autorités, signalant le bruit et l'encombrement occasionnés par le va-et-vient des carrosses qui troublent leur bien-être et leur tranquillité.

Satisfaction est accordée aux réclamants par arrêt du Parlement du 22 mars 1633.

Voilà nos comédiens à la recherche d'un nouvel asile qu'ils trouvent, en 1635, dans un autre jeu de paume encadré par les rues Vieille du Temple, de la Perle, de Tourigny et des Coustures-Saint-Gervais. Le quartier n'est pas merveilleux ; les rues sont plus étroites que larges, moins belles que laides ; mais on reste dans le bon coin de l'époque, qui, sous Louis XIII, était

le « Marais », dont le théâtre avait emprunté le nom. C'était là l'essentiel : ne pas s'éloigner du monde élégant, du monde de la cour. De telle sorte que nous possédons alors deux théâtres permanents : celui de l'Hôtel de Bourgogne avec les Comédiens du Roi, et celui du Marais avec la troupe de Mondory.

Désormais les Parisiens, gentilshommes, bourgeois, étudiants et laquais peuvent à leur choix se délecter soit avec la tragédie, à l'Hôtel de Bourgogne que le grand Corneille gratifie de ses œuvres, soit avec les farces jalousement conservées à l'Hôtel du Marais, délaissé par la frivole et aristocratique société.

La vogue dont jouissait l'hôtel de Bourgogne fut soulignée par une subvention de 12.000 livres accordée en 1641 et maintenue par la suite aux « Comédiens français du Roi ».

*
* *

La Salle de Mirame.

Le plaisir du spectacle n'était pas goûté seulement par la foule ; il était fort apprécié par un connaisseur, et non des moindres, le cardinal de Richelieu. Colletet le constate et le souligne en ces termes :

Donc ce grand Cardinal que le Tibre désire,
Que la Seine retient, que tout le monde admire,
Richelieu, dont l'esprit pénètre l'univers,
Est épris de la Muse et ravi de nos vers !

L'illustre homme d'État s'intéressait aux poètes aussi bien qu'à leurs interprètes, encourageant les uns et les autres et par ses conseils et de son argent.

Une petite salle aménagée, en 1635, dans son palais, le Palais Cardinal, et décorée par Philippe de Champaigne, avait reçu les Comédiens du Marais, et résonné des applaudissements recueillis par *Le Cid* en 1636. Mais d'une minime contenance, 500 à 600 places, elle ne suffit plus à S. E. le cardinal de Richelieu.

Le généreux Mécène, doublé d'un auteur dramatique qu'il rêvait de faire l'égal du grand Corneille, en voulut une plus digne de son double titre de poète et de Cardinal ! Il en confia la construction à son architecte ordinaire, Lemercier, qui avait déjà édifié le Palais Cardinal. Sauval nous en livre la description : « La nouvelle salle est un long parallélogramme couvert. La scène est élevée à un des bouts, et le reste occupé par 27 degrés qui montent mollement et insensiblement et sont terminés par une espèce de portique à trois grandes arcades : mais cette salle est un peu défigurée par deux balcons dorés

posés l'un sur l'autre de chaque côté, et qui, commençant au portique, viennent finir assez près du théâtre. Le tout ensemble est couronné d'un plafond en perspective où le maître a feint une longue ordonnance de colonnes corinthiennes qui portent une voûte fort haute, enrichie de rozons ; et cela avec tant d'art que non seulement cette voûte et le plafond semblent véritables, mais rehaussent de beaucoup le couvert de la salle et lui donnent toute l'élévation qui lui manque. »

A son admiration Sauval ajoute un regret sur le manque de dégagements, l'étroitesse des escaliers, entrées et sorties.

Pour compléter les précieuses indications de l'érudit historien, nous dirons que les degrés allant du fond de la salle en pente douce vers la scène permettaient aux spectateurs des derniers rangs de voir comme aux premiers.

D'après une gravure de Stefano della Bella, datée de 1641, une demi-douzaine de marches placées au milieu et dégagées dans un espace libre établissaient la communication directe avec la scène.

La salle avait 18 mètres de largeur. Chacun des 27 gradins accueillait 32 spectateurs, soit 864 de ce chef. Avec 8 loges et les 2 rangées du double balcon s'étageant à droite et à gauche

sur toute la longueur de la salle, on arrivait à un total de 1.200 places pour tout le théâtre.

C'est par la représentation de *Mirame*, tragédie de Richelieu lui-même, que la salle fut inaugurée le 14 janvier 1641 ; elle en prit le nom qu'elle conserva, désignée, depuis lors, *la Salle de Mirame*.

Le pauvre Cardinal ne jouit pas longtemps de son œuvre dont le succès fut plus que relatif ; il ne profita pas davantage de son beau théâtre, car il mourut l'année suivante, 1642, non sans avoir légué par testament à son Roi, palais et théâtre !

*
* *

Nous voici arrivés aux approches de l'année 1643, au cours de laquelle on entendit parler de « l'Illustre Théâtre » qui comprenait dans sa troupe un certain Jean-Baptiste Poquelin, devenu bientôt l'intime, voire même l'inséparable d'un nommé Molière, au point de se confondre avec celui-ci en un seul et même personnage, digne d'attirer et de retenir à présent toute notre attention.

JEAN-BAPTISTE POQUELIN, DIT MOLIÈRE

Sa jeunesse. Ses débuts au théâtre.

En ce temps-là, les Piliers des Halles abritaient des commerçants d'ordre divers, entr'autres deux marchands fripiers tapissiers; le premier, Poquelin, avait un fils, Jean; l'autre, Cressé, une fille, Marie. Le voisinage, l'occasion, l'herbe tendre firent que les jeunes gens s'aimèrent; les papas approuvèrent; on se maria et l'on prit un logement rue Saint-Honoré, au coin de la rue des Vieilles Etuves, dans une maison qui existe encore près la rue du Pont-Neuf. On n'était pas loin du commerce paternel, et c'est là que, le 15 janvier 1622, vint au monde Jean-Baptiste Poquelin, comblant de joie les parents, heureux d'avoir un « garçon » dont ils feraient le modèle des tapissiers.

Si le Dieu du Commerce présidait à sa naissance, les Muses n'étaient pas absentes et ne restèrent pas inactives. Tant s'en faut ! leur bienfaisante influence ne tarda pas à se révéler.

Les premières années s'écoulèrent, douces et

calmes; l'enfant grandissait, allant de droite et de gauche, de préférence du côté droit, celui du Pont-Neuf, où l'attiraient les tréteaux des bateleurs. Les farces, les mimiques et les calembredaines en plein vent l'amusaient beaucoup; il y revenait fréquemment, se pénétrait du jeu des bouffons, retenait leurs intonations, se rappelait leurs gestes, cherchant à reproduire les unes et les autres. Il y parvenait avec aisance, et ne tarda pas à préférer ce genre d'exercice au maniement de l'aune familiale. Mais devenu grand garçon (il avait 14 ans!), son père — ou mieux son grand-père — le mit, en qualité d'externe, au collège de Clermont (aujourd'hui Louis-le-Grand, c'est-à-dire Louis XIV) dirigé par les jésuites [1].

1. On lit à ce propos dans l'ouvrage de l'encyclopédiste d'Alembert, *Sur la Destruction des Jésuites en France :*

A l'avènement de Louis XIV les jésuites sollicitèrent l'autorisation de donner à leur *Collège de Clermont, dans la rue Saint-Jacques, le nom de Collège de Louis-le-Grand,* en ôtant à ce collège le nom qu'il portait de la *Société de Jésus,* et personne n'ignore le distique latin qui fut fait à ce sujet, et dans lequel on reprochait à la Société *de ne point reconnaître d'autre dieu que le roi.*

Sustulit hinc Jesum, posuitque insignia regis
Impia gens; alium non habet illa Deum.

Voici la traduction qu'on peut en donner :

Pour faire place au nom du roi,
La croix de ces lieux est bannie;
Arrête passant, et connoi
Le Dieu de cette race impie.

Son séjour au collège de Clermont dura plusieurs années pendant lesquelles il fut le condisciple d'Armand de Bourbon, premier prince de Conti, frère du grand Condé ; la coïncidence n'est pas indifférente à signaler, comme on le verra plus tard. De bonnes études terminées, son père n'étant plus très bien portant se fit remplacer par le jeune Poquelin auprès de Louis XIII pendant le voyage du roi à Narbonne. De retour à Paris, le jeune homme fait son droit, devient avocat ; le Pont-Neuf est sur le chemin du barreau qui l'attire moins que Scaramouche. Son goût pour le théâtre s'accuse de jour en jour au point de se convertir en véritable passion. Le cardinal de Richelieu avait mis à la mode ce que nous appelons le « théâtre de société ». Le jeune Poquelin n'eut pas à se violenter pour subir l'entraînement. Dis-moi qui tu hantes... En vertu de cet adage le plus souvent confirmé par les faits, il trouva sans peine compagnons à qui parler et donner la réplique, et fit rapidement partie d'une « société » d'amateurs qui s'intitulaient modestement « l'Illustre Théâtre ».

Sur les anciens fossés de la Tour de Nesle, on avait construit un jeu de paume, dit des Métayers, au bas de la rue Mazarine, aujourd'hui l'Institut. La location en fut faite le

30 juin 1643 par la jeune troupe que dirigeait la famille Béjart, dont il sera question par la suite.

Louis XIII venait de mourir ; son frère J.-B. Gaston d'Orléans, lieutenant-général du royaume, s'intéressait à ces adolescents. Malgré le haut patronage dont il était honoré, l'Illustre Théâtre n'a pas le bonheur d'accrocher le succès. Bientôt il ferme la porte de Nesle, se rend rue des Barres, de l'autre côté de l'eau, près le quai Saint-Paul, quartier de l'Arsenal, pour occuper un second jeu de paume, celui de la Croix Noire. Le spectacle d'ouverture a lieu le 1er janvier 1644. Après deux années de séjour sans plus de bonheur, il repasse la Seine pour retrouver, dans le faubourg Saint-Germain, un troisième jeu de paume, cette fois de la Croix Blanche, toujours avec malchance. Quelle que soit la couleur de la croix, ce n'est jamais qu'un Calvaire gravi par les pauvres comédiens que rien ne décourage. Ils ont la foi et l'on sait que la foi transporte les montagnes ; la leur les transporte en province ; il faudra bien qu'ils triomphent coûte que coûte.

Jean-Baptiste Poquelin est maintenant à leur tête, s'étant imposé par sa supériorité incontestée sur ses camarades.

Est-ce pour ne pas trop chagriner les siens

qui ne le voyaient pas d'un bon œil déserter les piliers des Halles pour les planches de l'histrion? Est-ce pour suivre l'exemple de nombreux comédiens de l'époque? Il change de nom.

Turlupin n'avait-il pas adopté ce surnom pour jouer ses farces? Ne s'appelait-il pas Belleville dans la tragédie, quand, par son état civil, il n'avait droit qu'à Legrand?

Gaultier-Garguille, né Hugues Guéru, ne prenait-il pas ce premier pseudonyme pour le bouffe et celui de Fléchelles pour le sérieux? Arlequin et Scaramouche n'avaient-ils pas oublié leur nom de famille, leur acte de naissance?

Que le jeune Poquelin ait obéi à un mobile ou à un autre; qu'il ait ou non subi le préjugé courant, son nom patronymique fut abandonné pour celui de *Molière*, auquel était réservé le plus incomparable éclat!

Molière en province.

Voilà donc notre Molière (puisque nous pouvons l'appeler de son nom glorieux), quittant la capitale avec armes, bagages et soldats. Ses bagages sont décors et costumes; ses armes, son répertoire, « son génie et tout son cœur »; ses soldats, des comédiens et comédiennes pleins

d'ardeur et de talent. D'abord, trois membres de la famille Béjart plus haut nommée: Joseph remplira les premiers rôles tragiques ; Madeleine, la fameuse Madeleine, retiendra aussi bien les reines que les soubrettes ; Geneviève (M^lle^ Hervé, du nom de sa mère), jouera les secondes amoureuses. Il faut un comique : ce sera René Berthelot, surnommé Gros-René dans la comédie, grâce à son embonpoint ; amateur de particules, il se fit appeler du Parc, nom que plus tard sa femme sut mener à la célébrité. A leur tête, le grand chef, le maître par excellence, Molière, se réserve, avec les grands premiers rôles, la direction, la mise en scène, mieux, la mise en œuvre.

Molière a vingt-quatre ans ; confiant dans son étoile, il joue partout et n'importe où, au hasard de la route, sous des hangars, dans des granges ; tout lui est bon pourvu qu'il joue. Et il veut jouer, jouer encore, et toujours, et quand même, fût-ce au bruit des mugissements des bœufs, du braîment des ânes ou du bêlement des moutons.

Cette troupe aussi nomade que courageuse et persévérante, erre de ville en ville et de campagne en campagne, s'aguerrissant et se perfectionnant par un labeur acharné. Impossible de la suivre à la piste pendant plusieurs années dans ses pérégrinations hétéroclites.

En 1653, on la retrouve à Lyon, mais dans des conditions bien plus favorables. *L'Etourdi* ou *Les Contre-Temps*, représenté au mois de mars changea la face des choses. Malgré ses voyages, ses déplacements et ses déboires, Molière ne pouvait pas dire : *Opera et impensa periit*, car cette vie aventureuse avait eu son bon côté ; il avait vu, écouté, entendu, observé et partant « beaucoup retenu », ce dont il sut faire amplement son profit. La réussite éclatante de sa vraie première comédie, *L'Etourdi*, commença la série de succès ininterrompus jusqu'à sa mort.

Ses comédiens n'étaient pas seuls à charmer les Lyonnais. La troisième ville de France possédait une autre compagnie dans laquelle Molière fit d'excellentes recrues, entr'autres M^lles^ de Brie, et Marquise Thérèse de Gorla. Ce dernier nom ne vous dit pas grand'chose de prime abord ; il prendra une signification plus intéressante quand vous saurez que la belle personne qui le portait, — car c'était une fort belle personne, — acquit une réputation sur les planches aux côtés de Molière et devint M^lle^ du Parc. Et comment ? L'amour avait guidé ses pas ; l'amour n'en fait jamais d'autres. Ladite damoiselle avait remarqué le ventripotent Berthelot, dit Gros-René pour le théâtre, et du Parc, en deux mots,

pour les dames. Est-ce la sémillante particule qui séduisit la sémillante Marquise ? Est-ce la corpulence du sieur du Parc ? On ne sait, tous les goûts étant dans la nature et le cœur féminin restant un abîme insondable. Toujours est-il que Gros-René ne trouva pas un cœur insensible dans celui de Marquise Thérèse de Gorla qui devint promptement M^lle du Parc. En fait de Marquise, sachez que ce vocable n'était pas un titre, mais un simple prénom qu'il n'est pas rare de rencontrer dans les familles de Gascogne, Marquise ou Marquèse.

A cette « Marquise », autrement dit à M^lle du Parc, s'adressaient les fameuses stances [1] de

1. Nous les reproduisons dans la pensée qu'on aura plaisir à les relire ici, car on ne les rencontre guère que dans certaines anthologies et dans les œuvres *complètes* de P. Corneille.

STANCES A MARQUISE

Marquise, si mon visage
A quelques traits un peu vieux,
Souvenez-vous qu'à mon âge
Vous ne vaudrez guère mieux.

Le temps aux plus belles choses
Se plaît à faire un affront
Et saura faner vos roses
Comme il a ridé mon front.

Le même cours des planètes
Règle nos jours et nos nuits :
On m'a vu ce que vous êtes,
Vous serez ce que je suis.

Corneille, dépité de n'avoir pu faire agréer ses hommages par la jolie comédienne.

De Lyon, la troupe se rend dans le Languedoc, dont le gouverneur était le prince de Conti, qui se tenait à Béziers. Le Prince reconnaît son ancien condisciple, l'accueille avec sympathie, le pensionne et l'autorise à prendre avec ses camarades le titre de « Comédiens ordinaires de M. le prince de Conti ». *Le Dépit Amoureux*, seconde comédie, composée en voyage, est l'occasion d'un second succès en 1654.

Cependant j'ai quelques charmes
Qui sont assez éclatants
Pour n'avoir pas trop d'alarmes
De ces ravages du temps.

Vous en avez qu'on adore,
Mais ceux que vous méprisez
Pourraient bien durer encore
Quand ceux-là seront usés.

Ils pourront sauver la gloire
Des yeux qui me semblent doux,
Et, dans mille ans, faire croire
Ce qui me plaira de vous.

Chez cette race nouvelle
Où j'aurai quelque crédit,
Vous ne passerez pour belle
Qu'autant que je l'aurai dit.

Pensez-y, belle Marquise,
Quoiqu'un grison fasse effroi,
Il vaut bien qu'on le courtise
Quand il est fait comme moi.

Molière à Paris.

Son Mariage. Sa Mort.

Se faire applaudir en province, c'est bien ; se faire acclamer à Paris serait mieux encore. Cela mérite de tenter l'expérience ; on va donc se diriger vers la Capitale, après s'être arrêté en route à Grenoble et avoir poussé jusqu'à Rouen, la patrie de Corneille.

Une fois à Paris, Molière prend logis rue Saint-Honoré, tout près du Palais-Royal. Le prince de Conti, fidèle à sa camaraderie de collège, ne lui retire pas sa protection ; bien au contraire, il lui donne accès auprès du frère du Roi, le duc d'Orléans. Celui-ci le présente à Louis XIV et à la Reine Mère. Voilà Molière lancé, si bien qu'il reçoit l'ordre de venir jouer devant Leurs Majestés sur un théâtre aménagé tout exprès dans la Salle des Gardes du Vieux Louvre, actuellement salle dite des Caryatides, musée des Antiques. C'était le 24 octobre 1658 ; *Nicomède* y fut représenté par la troupe provinciale qui devient parisienne de plain-pied et pose hardiment la première pierre de la *Maison de Molière.*

Il faut croire qu'en dépit de la présence peu

sympathique des Comédiens de l'Hôtel de Bourgogne l'épreuve ne réussit pas trop mal. En effet presqu'aussitôt, le théâtre du Petit Bourbon, le propre théâtre du Roi, est mis à la disposition de la *débutante*, à la seule condition d'alterner ses représentations avec celles de la troupe italienne. Molière aura les lundis, mercredis et samedis ; les Italiens se contenteront des mardis, jeudis et dimanches. Vendredi, jour de jeûne et de repos.

L'Hôtel du Petit Bourbon, provenant de la confiscation des biens du Connétable après sa trahison sous François Ier, se trouvait le long de la Seine sur l'emplacement occupé de nos jours par la rue du Louvre, une moitié de la fameuse colonnade et les jardins de l'Infante. (On accède à ceux-ci par la grille proche du Pont des Arts où le tambour de Raffet bat la charge sous le buste de son créateur.)

Le 3 décembre 1858, le *Dépit Amoureux* et *L'Etourdi* qui avaient déjà brillamment fait leurs preuves furent interprétés devant la Cour et honorés de l'approbation royale.

Bien que flatteurs, ces premiers débuts ne permettaient pas de s'endormir sur les lauriers passés : il fallait renouveler le répertoire. Un appel adressé aux auteurs du temps resta sans effet ; c'est que ceux-ci craignaient de se brouil-

ler avec les Comédiens de l'Hôtel de Bourgogne et du théâtre du Marais, qui, restés à Paris et jouissant de la faveur publique, voyaient poindre avec terreur une concurrence menaçant de leur devenir funeste.

Molière reprit alors la plume et put, le 18 novembre 1659, offrir aux spectateurs du Petit Bourbon *Les Précieuses Ridicules* avec un succès complet.

Le duc d'Orléans, qui lui gardait toujours son amitié, permit de dénommer sa troupe, la « Troupe de Monsieur », ou les « Comédiens de Monsieur », avec le grand M, qui désignait le frère du Roi.

Le présent souriait à la jeune troupe, l'avenir semblait lui sourire, mais en cueillant les roses il faut prendre garde aux épines ; et la connaissance du cœur humain devait lui faire présager, caché sous les fleurs, le serpent de la jalousie.

On vient de voir que l'Hôtel de Bourgogne et le théâtre du Marais exerçaient sur les auteurs une influence néfaste aux intérêts de la troupe rivale du Petit Bourbon.

Celle-ci, déjà privée d'auteurs, serait définitivement annihilée si l'on trouvait le moyen de l'empêcher de se produire sur les planches. Oui, mais comment ? se dirent les Comédiens de l'Hôtel de Bourgogne. C'est du Roi lui-même

que ce terrible Molière tient la scène du Petit Bourbon. S'adresser au jeune souverain qui s'engoue déjà de son auteur comique, c'est courir à un échec certain. Il faut tourner la difficulté. Pour une fois ne vaudrait-il pas mieux avoir affaire aux saints qu'au bon Dieu ? Dans l'occurrence, les saints étaient représentés par un seigneur de Ratabon, surintendant des bâtiments du Roi. En cette qualité, se montrerait-il insensible à des espèces sonnantes? Les rivaux de Molière ne le pensèrent pas. Leur prévision fut justifiée : le surintendant, sous le fallacieux prétexte d'édifier d'urgence une colonnade au palais du Louvre, donna l'ordre de démolir *hic et nunc* le Petit Bourbon. Le prétexte d'urgence était fallacieux en effet, car les fondations de la fameuse colonnade ne furent creusées que cinq ans plus tard ! Mais Molière n'en fut pas moins mis en demeure de déguerpir, le 11 octobre 1660. Comment se tirer de ce mauvais pas ? Si les saints proposent, le bon Dieu dispose ; c'est à lui que l'infortuné vint conter sa mésaventure. Louis XIV, sans rapporter les ordres de son surintendant, fit mieux, en faveur de celui qui devait illustrer son règne : il lui confia la splendide scène édifiée par le cardinal de Richelieu et léguée à son souverain en même temps que le palais devenu Palais-Royal, nom que prit alors

le nouveau théâtre. La générosité du Roi ne s'arrêta pas en si bon chemin ; elle permit à Molière d'emporter tout le mobilier des loges et de la scène du Petit Bourbon. Délaissé depuis la mort de Richelieu, son théâtre avait besoin de réparations. Trois mois furent nécessaires pour la mise en état. C'est tout ce que gagnèrent à leur perfidie l'Hôtel de Bourgogne et le théâtre du Marais.

Pendant cet intervalle, un fait intéressant à noter à l'actif de l'humanité et à l'honneur de Molière et de ses camarades : pas un, pas un seul ne le quitta... Malgré les avances prodiguées tant par l'Hôtel de Bourgogne que par le théâtre du Marais, tous lui restèrent fidèles, lui donnant ainsi le plus touchant témoignage d'admiration pour son talent et d'affection pour sa personne.

La nouvelle salle, sise au coin de la rue de Valois et de la rue Saint-Honoré, place du Palais Royal, ouvrit ses portes le 16 janvier 1661 avec le *Dépit Amoureux* ou *Les Contre-temps*, et *Sganarelle* ou *Le Cocu Imaginaire*, très favorablement accueillis.

Une plaque administrative en consacre le souvenir en ces termes :

ICI S'ÉLEVAIT
LA SALLE DE SPECTACLE
DU PALAIS CARDINAL
INAUGURÉE EN 1641
OCCUPÉE PAR LA TROUPE
DE MOLIÈRE
DE 1661 A 1673
ET PAR L'ACADÉMIE ROYALE
DE MUSIQUE
DEPUIS 1673
JUSQU'A L'INCENDIE DE 1763

Un moment Molière eut la velléité d'aborder la tragédie pour laquelle la nature ne l'avait pas doué. Il tenta l'interprétation des œuvres de Corneille : *Rodogune* d'abord, *La Mort de Pompée* ensuite, et fut assez malmené dans l'une et l'autre. Cela n'empêcha pas son ami, le grand peintre Mignard, de faire de lui un magnifique portrait dans le rôle de Jules César, portrait que la Comédie Française a l'insigne bonheur de posséder.

Revenu sagement à la Comédie, Molière trouvait une revanche plus qu'éclatante avec ses fameuses *Précieuses Ridicules*.

Loret se plaît à en constater le grand succès dans la *Muse Historique*, la seule chronique théâtrale d'alors signalant que cette comédie attire plus de monde que les pièces de Du Ryer,

Corneille, Boisrobert, Quinault, et autres favoris du moment ; il souligne son contentement en disant que cela ne coûte pas cher et qu'il en a pour bien plus que son argent :

> Pour moi, j'y portai trente sous
> Mais oyant leurs fines paroles
> J'en ris pour plus de dix pistoles.

*
* *

Pour la seconde fois, la Compagnie dont Molière était le fondateur s'installait dans une dépendance du domaine royal. Elle devait représenter tous les chefs-d'œuvre du Maître jusqu'au dernier, pendant lequel la mort vint le ravir en pleine gloire.

Le grand homme éprouva le désir de se créer un foyer. Depuis longtemps il était épris d'une jeune et délicieuse comédienne de sa compagnie, la séduisante Armande Béjart, beaucoup plus jeune que lui, hélas ! mais d'autant captivante. La raison lui conseillait de s'abstenir ; la raison « le lui disait chaque jour », comme il le fit plus tard proclamer par Alceste,

> Mais la raison n'est pas ce qui règle l'amour !

Sa passion l'emporta, et, le 20 février 1662, Armande Béjart, la dernière et plus tendre fille

de la famille, devenait M^lle^ Molière. On sait qu'à cette époque, « Madame » ne s'appliquait pas aux femmes qui n'avaient pas épousé un gentilhomme et encore moins aux comédiennes qui, bien qu'ayant convolé en justes noces, devaient, même quand leur mari était noble, se contenter d'être appelées : Mademoiselle.

Les succès persistants qui, malgré les cabales et les intrigues, avaient fini par imposer Molière sans conteste, lui suscitèrent des ennemis d'autant plus acharnés. Dans leur aveugle haine, ceux-ci ne craignirent pas de pousser jusqu'à la calomnie leur besoin de vengeance, et tentèrent de ternir sa vie privée. Mal leur en prit. Pour couper court aux accusations odieuses lancées contre Molière, Louis XIV, dont la sympathie ne s'était jamais altérée, pria son frère de lui céder sa troupe, et le mois d'août 1665 vit la « Troupe de Monsieur » se transformer en « Troupe des Comédiens ordinaires du Roi », appellation flatteuse qu'elle conserva dans l'avenir.

*
* *

Plusieurs années de vie aventureuse, un labeur constant, une lutte ininterrompue pour mener à bien l'œuvre entreprise avaient forte-

ment ébranlé la santé de Molière. Ajoutez les préoccupations, — et, faut-il l'avouer, les chagrins domestiques, — toutes ces causes réunies présageaient une issue fatale. La Mort guettait sa victime et ne répondit que trop exactement à l'appel. A la fin d'une représentation du *Malade Imaginaire*, l'illustre Comédien prononçait le *Juro* dans le divertissement de la réception quand une convulsion l'abattit dans le fauteuil d'Argan. Transporté mourant à son domicile, voisin du théâtre, Molière rendit l'âme le 17 février 1673, à 10 heures du soir, dans la maison portant le n° 34 de la rue de Richelieu, près de l'académie des peintres, en face de la fontaine tardivement ornée d'un monument destiné à honorer sa mémoire et à rappeler le lieu de sa mort.

Le 21 février, le corps fut transporté rue Montmartre, au cimetière Saint-Joseph, qui depuis longtemps est supprimé.

Molière et les Caractères de ses Comédies, par Geffroy

LES ÉTAPES DE LA MAISON DE MOLIÈRE

De 1673 à 1770

Molière disparu, Louis XIV ne sut pas résister aux sollicitations de l'astucieux florentin Lulli qui présidait à l'organisation des menus plaisirs royaux. N'ayant plus à craindre l'intervention du grand comique, Lulli sollicita d'un seul coup l'expulsion de la troupe de comédiens installés Cour des Fontaines, dans l'ancien Palais Cardinal. La salle lui convenait comme bien aménagée pour l'Opéra ; il la préférait à celle de la rue de Vaugirard, cependant édifiée par lui-même dans l'ancien jeu de paume du Bel-Air, l'année précédente, en 1672. Il estimait que se rapprocher du centre de Paris le mettrait en rapports plus directs et plus fréquents avec le public. Quant aux Comédiens, il n'en avait cure, et laissait à ces messieurs le droit d'aller se faire applaudir ailleurs.

Or, ces messieurs profondément méprisés

par Lulli, s'ils avaient perdu leur chef, leur grand chef, avaient en son successeur un énergique et digne représentant, leur camarade La Grange.

Entré tout jeune dans la troupe de Molière (il n'avait pas 20 ans, c'était en 1659), La Grange devint rapidement l'ami et l'élève préféré du maître qui, le formant à son école, en fit, au point de vue théâtre, l'amoureux idéal tel qu'il le rêvait, et le rendit, au point de vue administration, un organisateur de premier ordre. Cette seconde qualité le servit admirablement dans la pénible occurrence où le plaçait la concession faite aux intrigues de Lulli.

Soutenu par ses camarades qui lui reconnaissaient l'autorité précédemment accordée à Molière et, d'autre part, secondé par la veuve habile de l'immortel défunt, La Grange ne perdit pas un seul instant la tête qu'il avait d'ailleurs solide et bien organisée. Aussitôt reçue la signification d'avoir à déloger pour céder la place à l'Opéra, La Grange fait face au péril avec le plus grand sang-froid, rassure ses compagnons et court à la recherche d'un théâtre.

Par un heureux hasard une salle construite en 1671 par l'abbé Perrin, à destination de représentations d'Opéra se trouvait libre. Vous jugez de la chance inespérée : un théâtre tout

agencé, rue des Fossés de Nesle, sur l'ancien terrain du jeu de Paume, où pend pour enseigne « La Bouteille » !

Située d'un côté rue Mazarine aux nos 42 et 44, de l'autre rue de Seine au n° 43, sur l'emplacement du passage du Pont-Neuf (passage récemment supprimé par la rue Jacques Callot) au bout de la rue Guénégaud, lorsqu'on vient des quais ; la salle de spectacle possède le matériel nécessaire ; c'est une occasion unique ; il ne faut pas la laisser échapper, car on la dit déjà visée par les comédiens du Marais. Cette fine mouche d'Armande Béjart se met immédiatement en campagne et, sans s'arrêter aux bagatelles de la porte, fait tant et si bien qu'elle obtient séance tenante la location, au nom de sa société, et s'installe dans la salle, le 6 mai 1673, avec la troupe de Molière, restée toujours la troupe des Comédiens du Roi. Celle du Marais, moins diligente, arrive trop tard. La place est prise. Mais, laissant tout amour-propre de côté, elle demande à se joindre aux nouveaux locataires de la salle un instant convoitée. Une ordonnance de Colbert du 23 juin 1673 le lui accorde : les deux troupes n'en font plus qu'une, *la troupe de Molière ;* ses représentations auront lieu dorénavant au *Théâtre Guénégaud.*

La salle et la scène, on vient de le dire, se

trouvaient entièrement aménagées pour recevoir spectateurs et acteurs. Ceux-ci ne se firent pas attendre et, le dimanche 9 juillet, *Le Tartuffe* ou l'*Imposteur* s'offrait aux applaudissements du public. Les comédiens italiens avaient partagé le sort de leurs confrères français et, pas plus que ceux-ci, n'obtinrent grâce devant leur insatiable compatriote Lulli. Eux aussi s'étaient vus dépossédés et contraints d'aller jouer à la Belle Etoile. Ils demandèrent asile rue Mazarine et, moyennant une redevance, obtinrent la jouissance du théâtre pour les jours inoccupés par le Théâtre Français.

Renforcée par les artistes du Marais, dirigée par l'infatigable La Grange, possédant la scène la plus profonde de Paris (exception faite de celle des Machines) la troupe de Molière, sans négliger le côté littéraire auquel se rattachaient son origine et ses succès, monta des pièces à spectacle pour satisfaire au goût du grand nombre.

*
* *

On ne saurait traiter de la Comédie Française sans parler du Décret de Moscou ; nous le ferons un peu plus loin en temps et lieu ; mais si

l'on s'étonne que Napoléon Ier, dans sa campagne de Russie, ait pris le temps de s'occuper de comédie et de comédiens. il est intéressant de noter au passage qu'il ne fit en cela que suivre l'exemple donné par Louis XIV, de son camp de Charleville, en 1680. Au milieu de ses soldats, le Roi Soleil n'oubliait pas ses comédiens ordinaires et jugeant que, même en dehors des questions militaires, l'union fait la force, il résolut de fondre en une seule et même compagnie les artistes de l'Hôtel de Bourgogne et ceux du théâtre Guénégaud. En prudent capitaine, il choisit dans chaque troupe les meilleurs comédiens, les désignant nominativement, *ne varietur*. Une ordonnance contresignée Colbert, consacrant la volonté royale, fut signifiée aux intéressés ; et la troupe de Molière arbora fièrement sur son affiche la date mémorable du 22 octobre 1680[1].

1. Lettre de Cachet du 12 octobre 1680.

Sa Majesté ayant estimé à propos de réunir les deux troupes de comédiens établis à l'Hôtel de Bourgogne et dans la rue Guénégaud, à Paris, pour n'en faire qu'une seule, afin de rendre les représentations des comédies plus parfaites par le moyen des acteurs et actrices auxquels il a été donné place dans ladite troupe, Sa Majesté a ordonné et ordonne qu'à l'avenir lesdites deux troupes de comédiens français seront réunies pour ne faire qu'une seule et même troupe qui sera composée des acteurs et actrices dont la liste sera arrêtée par Sa Majesté. Pour leur donner moyen de se perfectionner de plus en plus, Sa Majesté veut que ladite seule troupe puisse représenter les comédies dans

Ainsi constituée et composée d'éléments plus nombreux, la compagnie nouvelle, seule privilégiée pour jouer à Paris les pièces françaises, allait donner des représentations quotidiennes, entraînant la résiliation du contrat passé avec les Italiens. La même ordonnance offrit à ces derniers l'Hôtel de Bourgogne, devenu disponible ; ils y demeurèrent jusqu'à la fin du XVIII^e siècle.

L'avenir ne devait pas être d'aussi longue durée pour le théâtre Guénégaud et ses hôtes. Et pourtant, en présence d'une organisation conçue et exécutée en vue de mettre chacun en bonne et légitime place, ils étaient en droit de

Couver « le long espoir et les vastes pensées »,

mais ignoraient qu'au livre du Destin s'écrivait pour eux une existence mouvementée. Ils devaient encore attendre plus d'un siècle, traversé il est vrai, par une longue période d'accalmie,

Paris, faisant défenses à tous autres comédiens français de s'établir dans la ville et faubourgs de Paris, sans ordre exprès de Sa Majesté.

Enjoint Sa Majesté au sieur de La Reynie, lieutenant-général de police, de tenir la main à l'exécution de la présente ordonnance.

Fait à Versailles, le 22 octobre 1680.

Signé : Louis.

Signé : Colbert.

avant d'être en mesure de s'écrier avec Horace : *Inveni portum !*

Voici comment le ciel serein vint à s'assombrir et l'orage à gronder au-dessus de leurs têtes au moment où ils s'y attendaient le moins.

Un peu d'histoire fera comprendre la situation.

Dans son testament, le cardinal Mazarin avait laissé une somme importante destinée à « l'établissement d'une maison d'éducation pour élever gratuitement soixante enfants de gentilhommes pauvres appartenant aux provinces des *Quatre Nations*, espagnole, italienne, allemande et flamande, récemment annexées à la Couronne par la conquête du Roussillon, du territoire de Pignerol (sur la frontière de France, Hautes-Alpes), de l'Alsace et de la Flandre.

Ces messieurs de la Sorbonne, pour répondre aux dernières volontés du testateur, jetèrent leur dévolu sur la place autrefois occupée par la lugubre Tour de Nesle et décidèrent d'y construire un collège, dit des « Quatre Nations ». On voit d'ici la situation topographique : le collège d'un côté, où s'élève aujourd'hui la coupole de l'Institut avec ses dépendances, et de l'autre le théâtre, rue Mazarine, à l'extrémité de la rue Génégaud. La distance entre les deux bâtiments, scrupuleusement mesurée par les

géomètres de l'époque, accusa cent toises. Cent toises ! pas davantage pour séparer une maison d'éducation d'un lieu de perdition, d'un théâtre !

Rien que la mort n'était capable
D'expier ce forfait. On le lui fit bien voir.

Sans tarder, on se précipite chez le Roi, on lui expose les faits, le scandale en perspective. Louis XIV avait cédé aux instances de Lulli en faveur de l'Opéra. En 1687 (c'était le 20 juin), l'âge le disposait moins à la joie qu'en sa prime jeunesse ; il ne crut pouvoir mieux faire que d'agréer des sollicitations énergiquement appuyées sur la morale. Il céda. Le sort des Comédiens ordinaires du Roi fut réglé par un ordre de déguerpir encore.

Déguerpir est bientôt dit, mais trouver un logement est moins tôt fait. Enfin, après de nombreux pas et démarches, les expulsés trouvèrent non sans peine un local qui empruntait le n° 4 de la rue des Fossés-Saint-Germain-des-Prés, et deux maisons adjacentes, les n^{os} 17 et 19 de la rue des Mauvais Garçons, aujourd'hui rue Grégoire de Tours, rue bien mal nommée pour abriter les braves et bons garçons qu'étaient nos courageux comédiens.

Ce local était naturellement encore un jeu de

paume, le jeu de paume de l'Etoile. L'architecte François d'Orbay se chargea de le transformer en une salle de spectacle considérée comme une des plus belles et des plus vastes de l'Europe : on prétend que 1.500 personnes arrivaient à s'y caser, et même 2.000, grâce au parterre debout. Elle ne fut terminée que le 18 avril 1689. Une tragédie de Racine, *Phèdre*, et *Le Médecin malgré lui* de Molière, furent choisis pour la séance d'inauguration.

Sur la toile étaient peintes les armes du Roi, attestant *Urbi et Orbi* la qualité officielle de la Troupe de Molière. Ce fut là que le Théâtre Français reçut pour la première fois l'appellation de « Comédie Française », d'où « rue de l'Ancienne Comédie », nom donné à la rue qu'elle habitait et habitera pendant quatre-vingts ans de 1689 à 1770.

Si vous prenez la peine de vous rendre, de nos jours, à cette rue de l'Ancienne Comédie, vous verrez sur la maison portant le n° 14 une plaque posée par les soins de l'administration de la Ville de Paris et confirmant avec l'autorité qui s'y attache tout ce que nous venons d'énoncer.

En voici le fac-similé :

COMÉDIE FRANÇAISE

—

ANCIEN HÔTEL
DES COMÉDIENS ORDINAIRES
DU ROI

—

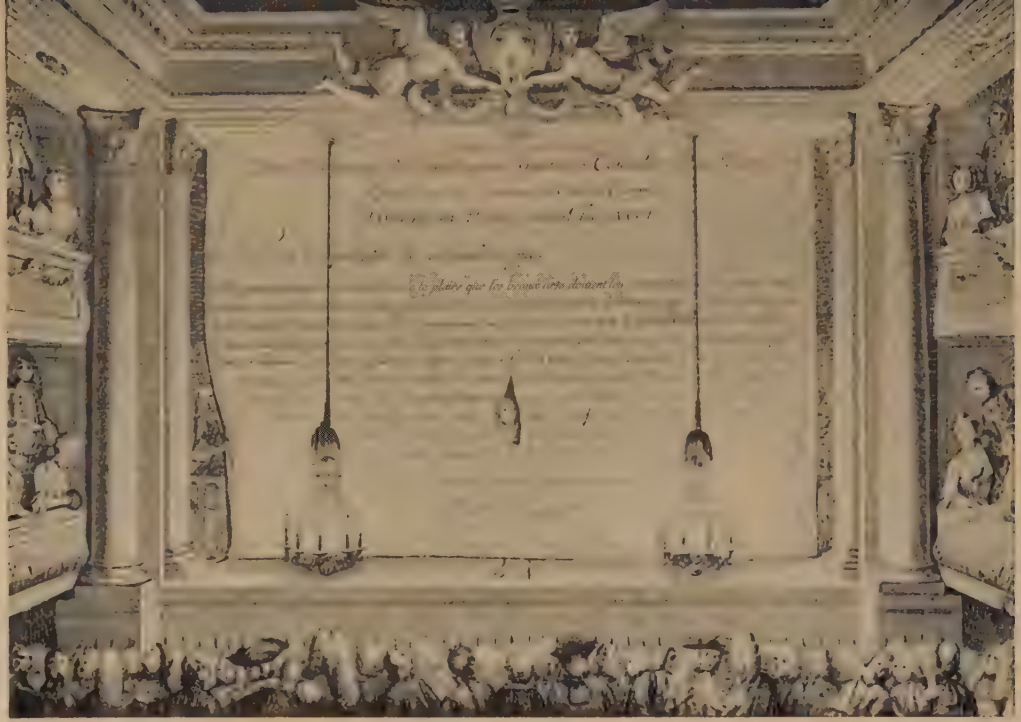
1689-1770

Dans le haut de la même maison, sur le même mur, vous apercevrez une Minerve grandeur nature, en demi-relief, nonchalamment étendue, appuyée sur le coude, et présidant aux destinées du théâtre en sa qualité de Déesse de la Sagesse et des Arts.

Si vous franchissez le porche vous arrivez dans une cour. Là se trouvait la salle de spectacle ; au milieu pendait le lustre.

La cour est fermée par un magasin de librairie. On y voit encore, étonnamment solide et conservée, la magnifique charpente en chêne de l'époque, du haut en bas de l'édifice. De place en place apparaissent aussi les mêmes poulies qui facilitaient la manœuvre des portants et la manutention des décors.

Avant d'être occupé par un industriel, l'emplacement de ce magasin servit d'atelier de peintre au baron Gros puis à Horace Vernet. C'est là que ces illustres artistes exécutèrent une partie de leurs chefs-d'œuvre.



La salle en 1726 (Ancienne Comédie), d'après Coypel

En sortant de la maison vous êtes juste en face du Café Procope qui borde l'autre côté de la rue.

La Comédie, une fois installée, ne tarda pas à attirer autour d'elle nombre de commerçants et d'industriels se rattachant de près ou de loin au théâtre. On y vit des libraires présentant sur leurs éventaires les nouveautés littéraires, des marchands d'objets de luxe à offrir aux belles dames par leurs galants, des cabarets pour les laquais et des cafés pour les autres. Chacun sait que, de tout temps, les voisins inévitables des théâtres furent limonadiers et restaurateurs. La troupe de Molière n'en manquait pas pour nourrir et désaltérer ses nombreux admirateurs.

Le Café Procope.

Dans la quantité de ces établissements, le café Procope mérite une mention à part. Un gentilhomme sicilien, Procopio Coltelli, avait quitté Palerme pour Paris. Il possédait le goût des belles lettres et du théâtre, ce qui ne l'empêchait pas d'avoir l'instinct du commerce. Témoin de l'affluence qui se pressait dans la rue Saint-Germain-des-Prés, il acquit la maison vis-à-vis celle de la Comédie Française, la disposa luxueusement, francisa son nom, s'appela

Procope Couteau et se contenta du prénom pour baptiser, en 1691, son établissement. Le café Procope acquit promptement une renommée universelle. Sa clientèle se composait des illustrations de l'époque. Littérature, science, finance, aristocratie se donnaient rendez-vous chez Procope ; grands seigneurs et gentilshommes de la Chambre ne dédaignaient pas d'y coudoyer les comédiens. Les gourmets lui doivent l'introduction en France des glaces et sirops fort appréciés dans la péninsule italienne. La vogue du café Procope se prolongea fort longtemps ; elle ne faiblit pas avec les encyclopédistes aux discussions philosophiques et littéraires ; elle florissait encore à l'époque du romantisme pour s'atténuer peu à peu et s'effacer complètement. Le souvenir seul s'en perpétue par un modeste restaurant qui conserve le nom de son fondateur, et des fenêtres duquel il est loisible de contempler l'impassible Minerve qui n'a pas changé de place, dans son immuable Divinité.

*
* *

La Comédie Française est cette fois bel et bien dans ses meubles ; près d'un siècle de tranquillité s'ouvre devant elle pour triompher

avec la troupe de la Maison de Molière et la mener, de succès en succès, jusqu'à la gloire.

Profitons de ce repos pour examiner à loisir la construction et la disposition des salles consacrées au théâtre ; nous verrons ensuite comment s'y comportaient les comédiens, quels étaient leur organisation et le fonctionnement de leur société.

LES SALLES DE SPECTACLE

De la fin du XVI^e siècle à 1770.

Sous le règne de Henri III, vers la fin du XVI^e siècle, il n'y avait à proprement parler qu'une salle de spectacle à Paris, en ce sens que l'Hôtel de Bourgogne seul était accessible au public, et encore !

Le théâtre du Petit Bourbon dont nous avons parlé, page 23, était le théâtre du Roi et n'accueillait pas d'autres spectateurs que la noblesse et les gens de la cour. C'était une construction oblongue ; le long des murs figuraient deux rangs de balcons superposés, partagés par des cloisons formant loges ; de chaque côté, un escalier en permettait l'accès. Au-dessus de la scène, donnant vue sur la salle, une loggia avec balcons, abordable à des spectateurs. On s'explique difficilement cette singulière disposition qui, d'ailleurs, se retrouve jusque dans le théâtre édifié par l'architecte Victor Louis, en 1790, rue de Richelieu, à destination de la Comédie Française.

Le plateau de la scène était de profondeur et de largeur à peu près égales, avec un escalier en perron le reliant au parterre.

La salle de l'Hôtel de Bourgogne reproduisait en diminutif celle du Petit Bourbon, un peu moins grande, un peu moins ornée, un peu moins commode, un peu moins soignée.

Elle devint même de plus en plus négligée. Construite en 1548, non entretenue, son état fut lamentable au point que, tout à fait abandonnée, elle servit de lieu de réunion à une société des plus suspectes.

A l'arrivée de Henri IV, la tranquillité revenue, la Ligue disparue, les propriétaires de l'Hôtel de Bourgogne acceptent de recevoir quelques troupes d'acteurs, si l'on peut les honorer de ce nom. En effet, quelles troupes, quels acteurs, quelle salle et quel public ! Des baladins et des pitres, une tabagie ; pas de représentations à jour fixe, des spectacles au petit bonheur devant les descendants des ribauds et ribaudes, et des truands de haute et basse truanderie.

Peu à peu, cependant, de véritables artistes commencèrent à émerger et acquirent une réputation personnelle et légitime, tels que les Gaultier-Garguille, les Gros-Guillaume et les Turlupin.

D'après ce qui précède, on se rend aisément

compte de la difficulté, pour de véritables comédiens, d'adopter un gîte convenable à l'exercice de leur art. On ne s'étonnera donc pas de les voir se rejeter, faute de mieux, sur les jeux de paume, alors très à la mode, comme de nos jours, le tennis, le hockey et le golf, et la pelote basque en Espagne. Les jeux de paume offraient de prime abord un appréciable avantage : un grand espace capable de recevoir bon nombre de personnes. Restait à tirer de cet espace le meilleur parti possible en vue de sa destination. Là gisait la difficulté ; l'on n'en put jamais triompher pleinement et les résultats obtenus n'offrirent qu'une amélioration bien relative.

Tout le monde connaît l'aspect général de ces grands hangars qui servent de manèges pour l'étude de l'équitation. Un jeu de paume emprunte cette ressemblance. Nous en avons une idée plus exacte grâce au bail passé par Molière pour la location du jeu de paume de la Croix-Noire, au port Saint-Paul, qu'il occupa pendant deux années consécutives, du 1er janvier 1644 à 1646. L'acte en question porte que les murs de clôture n'ont pas plus de 15 pieds et demi de hauteur. Des piliers de bois soutiennent une charpente sur laquelle s'appuie la toiture à une certaine distance au-dessus des murs. Des nattes comblent l'intervalle des murs au toit, pro-

tégeant du soleil ; des filets s'opposaient à la fugue des balles à l'extérieur, mais, négative compensation, la pluie et le vent conservaient un très libre accès, car il ne pouvait être question de vitrage d'aucune sorte, qu'aurait infailliblement brisé le choc des balles lancées à toute volée.

Ce genre de construction ne convenait à rien moins qu'à une salle de spectacle.

Molière avait dû s'en contenter faute de mieux, comme il l'avait fait aux Métayers, en bas de la rue Mazarine, comme il dut s'y résoudre ensuite à la Croix-Blanche du faubourg Saint-Germain.

La difficulté d'améliorer un pareil bâtiment et le manque de ressources pour édifier un théâtre le contraignirent sans doute à courir la province. On se rappelle que Molière avait connu les plus extrêmes vicissitudes de la fortune jusqu'à son retour à Paris. Quelle satisfaction n'éprouva-t-il pas quand la Salle des Gardes du Vieux Louvre, puis celle du Petit Bourbon lui furent accessibles ; mais quelle joie surtout lorsque, délogé du Petit Bourbon, il put en « déménager » les loges, et les transporter à son nouveau théâtre du Palais-Royal, disposant à son gré de la belle *Salle de Mirame* dont Sauval nous a fait la description (v. page 10).

« Quand la salle fut ouverte au public le

16 janvier 1661, elle avait trois balcons superposés occupant tout le parcours des murs, nous dit Germain Bapst dans son *Essai sur l'Histoire du Théâtre Français*. Les deux premiers formaient, au moyen de séparations à claire voie, des loges, tandis que le plus élevé ressemblait à une sorte de promenoir où l'on se plaçait à son gré. Le plafond de Lemaire, si admiré en 1640, avait été détruit et remplacé par un grand velum de toile bleue, maintenue par des cordages.

Pour la représentation de *Psyché*, en 1671, Molière fit refaire un plafond et éleva le niveau de la scène pour avoir des dessous ; il augmenta aussi la scène dans sa profondeur en abattant les cloisons du fond ; les degrés formant amphithéâtre furent couverts d'un plancher qui devint le parterre debout ; le fond de la salle seul resta en amphithéâtre à gradins. Dans la salle remise à neuf, on réserva devant le parterre un endroit pour 12 violons ; auparavant, musiciens et chanteurs étaient dans des loges grillées, cachés aux spectateurs. Molière rompit avec cette habitude et fit paraître les chœurs sur la scène. »

Complétons ces indications en mentionnant la création d'un escalier public donnant directement sur la rue.

Quand la mort de Molière, en 1673, fut indirectement la cause de leur exode, ses successeurs

eurent la bonne chance de rencontrer rue Mazarine, face à la rue Guénégaud, une salle, autrefois jeu de paume (toujours un jeu de paume), transformée depuis peu (19 mars 1671) en théâtre par l'abbé Perrin, auquel était adjoint le compositeur Cambert comme directeur, pour y donner des représentations d'opéra.

Celles-ci furent de courte durée, le privilège en ayant été retiré aux titulaires pour passer à Lulli, devenu seul et unique directeur lyrique le 30 mars 1672.

Les Comédiens du Roi eurent toute facilité dans un pareil local, spécialement aménagé pour une semblable destination ; la même bonne fortune leur était réservée quand, forcés de quitter la place mais ayant alors les ressources nécessaires, ils édifièrent un monument à leur convenance : « Façade en pierres de taille, deux étages percés d'une dizaine de croisées, couronnées par un fronton triangulaire, dans le tympan duquel figure une Minerve en demi-relief formant le centre. Au-dessus, les armes de France, aussi en demi-relief. Un grand balcon de fer qui avait 4 pieds de saillie régnait sur toute la longueur de cette façade, et au-dessous 4 portes carrées et de même proportion donnant accès à l'intérieur. (Bibliothèque Nationale, Estampes. Topographie de Paris.)

John Dewey Library
Johnson State College
Johnson, VT. 05656

« Le plafond avait été peint par Bon Boullongne (1649-1717).

« La salle, en forme de demi-ellipse, avait dans sa partie la plus large 31 pieds et demi (11 mètres) avec des loges se prolongeant sur la scène au delà du rideau. Chaque étage avait 19 loges ; celle du Roi, à droite près de la scène, celle de la Reine, à gauche. Un amphithéâtre, derrière le parterre, s'étendait au-dessous du premier balcon de loges suivant le même principe de construction que le théâtre de *Mirame*. Le trou du souffleur avait déjà la disposition actuelle.

« Le manteau d'Arlequin, c'est-à-dire l'encadrement du rideau en toile peinte qui en cache le sommet n'existait pas. » (Bapst. *Essai sur l'Histoire du Théâtre Français.*)

En 1762, on eut l'idée de créer de petites loges, desquelles émergeaient seules les têtes des spectateurs ou mieux des spectatrices, comme dans une *baignoire*, d'où leur nom. Les premières près de la scène obtinrent un grand succès qui détermina à en mettre tout autour de la salle, combien différente des primitifs jeux de paume ! C'est là que, de 1689 à 1770, les plus flatteurs applaudissements retentirent aux oreilles de nos artistes de la Comédie Française.

NOUVELLES PÉRÉGRINATIONS

De 1770 à 1799.

Nous voici revenus à notre point de départ. Reprenons courageusement notre bâton de voyage ; car vous pensez bien que l'odyssée n'est pas près de finir. Notre « Maison de Molière » n'a pas encore posé ses définitives fondations ; suivons ses habitants et rendons compte des pérégrinations diverses qui lui sont réservées pour bien longtemps encore.

*
* *

La rue de l'Ancienne Comédie et la clientèle du café Procope n'avaient pas été contraires à la prospérité de la Maison de Molière. Cette prospérité même lui conseilla de changer de quartier. La salle n'était déjà plus en parfait état et réclamait des réparations. On y avait peu touché depuis 1689 ; des transformations s'imposaient. A la rigueur il eût été possible

d'exécuter les unes et les autres ; on n'arrivait, malgré tout, qu'à des demi-mesures.

D'autre part le public s'empressait, de plus en plus nombreux ; les carrosses circulaient péniblement dans les abords trop étroits et trop resserrés du théâtre. Ne fallait-il pas songer également aux recettes qui augmenteraient dans une plus vaste salle ? Tôt ou tard il faudrait s'agrandir ; autant s'y décider tout de suite.

Dès l'année 1767, on décréta la construction d'une salle, confiée aux architectes Charles de Vailly et Peyre l'aîné. Le terrain choisi occupe l'Hôtel de Condé, situé tout à côté du Palais du Luxembourg, encadré par les rues de Condé, de Vaugirard et des Fossés-Monsieur-le-Prince. Le Roi accepte ; le prince de Condé offre la cession de l'emplacement qu'exigent l'édification du théâtre et les dégagements indispensables pour en faciliter l'accès. Un arrêt du Conseil du 26 mars 1770 prescrit la construction. On va se mettre à l'œuvre ; mais en attendant ? Une combinaison favorable se présente d'utiliser la « Salle des Machines », sise aux Tuileries, contiguë au Pavillon de Marsan. Voici dans quelles conditions et à la suite de quelles péripéties cette salle, qui avait coûté des sommes immenses, avait été bâtie cent années auparavant, en 1662, par Vigarani et n'avait servi qu'aux re-

présentations de *Psyché*, la tragédie-ballet en cinq actes due à la collaboration de Molière, Corneille et Quinault qui l'offrirent au Roi, sur commande, le 17 janvier 1671. Depuis lors elle avait été abandonnée après avoir servi à des fêtes lors du mariage de Louis XIV. Ses échos se réveillèrent, pendant l'enfance de Louis XV, par la musique des ballets dansés pour l'amusement du petit Roi.

A partir de 1716, on la délaissa ; puis Servandoni, de 1738 à 1754, y fit représenter des pantomimes, ou *spectacles en machines*. C'est ce qui la fit désigner sous le nom de « Salle des Machines ».

L'incendie du 6 avril 1763, survenu à l'ancien Palais Cardinal, cour des Fontaines, où résidait l'Opéra, fit penser au théâtre des Tuileries. L'architecte Soufflot le répara en toute hâte et mit l'emplacement de la scène en état de recevoir chanteurs et décors, si bien qu'avec *Castor et Pollux*, de Rameau, l'inauguration se fit le 24 janvier 1764, neuf mois après l'incendie. Il s'agissait de reconstruire la salle détruite par le feu ; les travaux, dirigés par l'architecte Moreau-Desproux, ne marchèrent pas avec une rapidité foudroyante ; ils furent parachevés au bout de six ans ! L'emplacement était à peu près le même que celui de l'ancienne salle ; l'entrée

donnait sur la place du Palais-Royal ; l'ouverture eut lieu le 26 janvier 1770. L'Opéra quittait les Tuileries qu'il laissait à la Comédie Française. A la clôture de Pâques, la Maison de Molière abandonnait son faubourg Saint-Germain pour s'y transporter avec ses décors. Son premier spectacle avait comme programme : *Phèdre* et *L'Ecole des Maris*.

L'histoire théâtrale inscrit dans ses fastes deux événements importants dont cette salle fut le témoin. D'abord, le 23 février 1775, la représentation du *Barbier de Séville*, précurseur du *Mariage de Figaro ;* puis le double couronnement de Voltaire dans la mémorable soirée du 30 mars 1778.

Molière était mort depuis cent ans passés ; les morts vont vite. Voltaire l'avait momentanément remplacé dans l'engouement du public, ayant exercé pendant plus d'un demi-siècle une véritable dictature sur la littérature, le théâtre et la philosophie. L'ancien ami du grand Frédéric, dont le génie avait subjugué les peuples et les rois, était alors à l'apogée de sa gloire, et les éminents interprètes de ses tragédies n'attendaient qu'une occasion pour lui en donner un éclatant témoignage.

Cette occasion se présenta vers le printemps de 1778. A la sollicitation de sa nièce, M^me^ De-

nys, dont il avait accepté la direction, Voltaire, âgé de quatre-vingt-quatre ans, fit le voyage de Paris, pour assister à une représentation d'*Irène*, sa dernière tragédie. Son arrivée dans la capitale fut accueillie avec un enthousiasme indescriptible. La douce émotion qu'il en ressentit ne fut rien auprès de celle qui l'attendait à la Comédie Française.

Le rideau venait de se baisser sur le dernier acte au milieu d'applaudissements qui confondaient dans la même et chaleureuse admiration l'auteur et les artistes, quand Voltaire, sur le point de se retirer, vit entrer dans sa loge ses deux principaux interprètes, Brizard et M^lle^ Clairon venus tout exprès déposer sur son front la couronne de lauriers.

Cet émouvant épisode est reproduit dans une héliogravure de la collection Sardou. On y voit le côté droit des loges en regardant le théâtre, soit côté cour ; dans l'une d'elles sont assis Voltaire, canne en main, et M^me^ Denys. Debout derrière, Brizard présente une couronne à sa camarade Clairon qui se dispose à la placer sur la tête de Voltaire. M^me^ Denys fait un geste de surprise et d'admiration. Le héros de la fête cherche à maîtriser son trouble par une attitude impassible. Des loges voisines se penchent spectateurs et spectatrices claquant vigoureu-

sement des mains ; du parterre et de l'orchestre se lèvent nombre de têtes et de bras qui doivent appartenir à des corps debout, mais invisibles.

On juge de l'effet produit par cette démonstration dont l'inattendu doublait le prix et l'intérêt. A peine l'émoi bien compréhensible devant un pareil spectacle fut-il calmé qu'un autre plus solennel et plus grandiose attendait les assistants.

La toile se leva majestueusement et fit apparaître, au milieu de la scène, le buste de l'auteur entouré de tous les acteurs et actrices de la Comédie. Ils avaient revêtu pour cette solennelle cérémonie leurs habits de gala et se tenaient, munis de nouveaux lauriers, prêts à en orner le buste du poète. La dame Vestris, l'une des artistes le plus qualifiées de la Maison, s'avança, papier en main, et déclama avec son talent habituel les vers de circonstance que venait de composer à la hâte, dans le foyer, M. le marquis de Saint-Marc :

Aux yeux de Paris enchanté,
Reçois en ce jour un hommage
Que confirmera d'âge en âge
La sévère postérité.
Non, tu n'as pas besoin d'atteindre au noir rivage
Pour jouir de l'honneur de l'immortalité.

Couronnement du buste de Voltaire (1778), d'après Moreau le Jeune

Voltaire, reçois la couronne
Que l'on vient de te présenter :
Il est beau de la mériter
Quand c'est la France qui la donne.

Alors ce ne fut plus de la joie ni de l'enthousiasme, ce furent du délire et de la frénésie, qui débordèrent pendant plus de vingt minutes.

L'impassibilité de Voltaire ne put résister à de telles démonstrations et les larmes vinrent humecter ses paupières.

« Tout à coup, ajoute Fleury dans ses *Mémoires*, et d'un mouvement spontané, par l'accord d'une pensée unanime de respect, les femmes se levèrent, et se tinrent ainsi debout agitant leurs mouchoirs. On ne peut peindre l'effet de ce mouvement ! Rien n'avait été prévu d'avance et cette inspiration avait gagné tout le monde. On cria *bis* à M^me^ Vestris, et elle recommença. Chacun de nous alla ensuite poser sa couronne auprès du buste ; l'une de nos camarades, dans une extase fanatique, ayant baisé ce buste, nous en fîmes tous autant l'un après l'autre, et, tant l'enthousiasme est chose contagieuse, nous vîmes un instant où le parterre franchirait les barrières et sauterait sur le théâtre pour suivre notre exemple. »

Cette impressionnante séance a été reproduite dans un tableau dû au pinceau de Moreau

le jeune. Les détails d'architecture que l'on y découvre, rapprochés de ceux aperçus dans l'héliogravure plus haut citée, permettent de se rendre compte de la disposition de la salle dont on nous a laissé par écrit la description précise[1].

« La « Salle des Machines » était en forme d'ellipse et coupée diamétralement par la scène sur son petit côté. Ce théâtre se distinguait par l'ampleur de ses dimensions qui laissaient aussi bien au-dessous qu'au-dessus de la scène *un vaste espace pour la machinerie*. Les balcons et les loges étaient soutenus par des colonnes corinthiennes dont les chapiteaux et les soubassements étaient très richement dorés ainsi que les corniches et les balustrades. Le plafond était chargé de sculptures dorées et de peintures dessinées par Le Brun, exécutées par Noël Coypel. La salle pouvait contenir sept à huit mille personnes qui voyaient et entendaient *très commodément et sans embarras.* » (*Sic*). Nous voulons bien le croire, puisque « c'est écrit » ; néanmoins, cela nous semble un peu exagéré. Il fallait qu'une bonne partie de ces « sept à huit mille » personnes eussent bonne vue et bonne ouïe.

« Les balcons du premier étage existaient sur les deux côtés de la salle ; le fond, à même hau-

1. Bapst. *Les Salles de Spectacle*.

teur, était occupé par l'amphithéâtre en gradins. Les rangs de loges des deuxième et troisième étages étaient continus sur le pourtour de la salle.

« Lorsqu'on donnait des bals à l'Opéra, on élevait le parterre au niveau du théâtre et de l'amphithéâtre et l'on joignait le tout par des planches de raccord. Cette manœuvre s'exécutait au moyen d'une machine inventée par un frère Augustin, nommé Nicolas. »

Côté cour. Côté jardin.

C'est sur le *plateau* de la « Salle des Machines » qu'a pris naissance l'expression : *côté cour*, *côté jardin*. N'abandonnons pas les Tuileries sans exposer l'origine de ces termes constamment usités, depuis lors, dans tous les théâtres.

Le côté droit et le côté gauche de la scène sont différents suivant qu'on se place au point de vue du spectateur, ou à celui de l'acteur. La confusion est la même pour deux personnes en scène, face à face.

Sous la Monarchie légitime, au théâtre des Tuileries, le Roi et la Reine avaient chacun une loge séparée se faisant vis-à-vis à l'avant-scène. Pour éviter dans la pratique, l'inconvénient

ci-dessus signalé, machinistes et comédiens avaient pris l'habitude de dire : Poussez au Roi, pour dire poussez à droite ; portez à la Reine, pour dire portez à gauche. Or la scène tournait le dos à la rue de Rivoli actuelle, ayant à sa droite le jardin des Tuileries et à sa gauche la cour du Carrousel. La Monarchie disparue, plus de roi, plus de reine, ni rien qui les rappelle ; mais la désignation ayant été jugée commode, le côté Roi, côté droit, devint *côté jardin ;* et le côté Reine, côté gauche, s'appela *côté cour*.

*
* *

Louis XV était mort en 1774 ; on sait que quatre ans auparavant il avait approuvé le projet de construction d'un théâtre pour la Comédie Française, sur les jardins de l'Hôtel de Condé.

Le projet élaboré par Charles de Vailly et Peyre l'aîné ne fut pas adopté d'emblée ; il y eut tergiversations, nouveaux projets et contre-projets, si bien que les travaux ne commencèrent pas avant mai 1779. Heureusement que le temps et la généreuse et longue hospitalité accordée à nos comédiens aux Tuileries laissèrent aux architectes le loisir de parfaire leur œuvre en pleine tranquillité. Le 1er décembre 1781, le

théâtre « tout flambant neuf », pouvait ouvrir ses portes.

On prescrivit aussitôt les mesures administratives ; par un arrêt du 16 février 1782, le Conseil d'État décrétait la destination en faveur des comédiens, mentionnant que Sa Majesté se réservait à elle et à ses successeurs « *la propriété de ladite salle quant au sol et édifices principaux et accessoires, pour être surveillée sous l'autorité et par les soins des Directeurs et administrateurs généraux, comme édifice royal.* »

Une fois munie d'autorisations bien régulières, la troupe de Molière fit des adieux reconnaissants à la « Salle des Machines », sans cacher son contentement de prendre possession d'un nouvel et beau théâtre construit tout exprès à sa seule intention. Elle y arriva le 30 mars et l'inauguration eut lieu, le mardi 9 avril, avec l'*Iphigénie* de Jean Racine et un prologue en un acte et en vers du poète Imbert.

Les études auxquelles il avait été si longuement procédé portaient leurs fruits, car on s'accorda généralement à reconnaître que l'œuvre accomplie marquait un réel progrès comme il nous est permis d'en juger. La salle formait presque trois quarts de cercle avec avant-scènes décorées de cariatides, foyer pour les spectateurs, loges et dégagements pour les acteurs.

Les décorations, surtout les sculptures, avaient été fort soignées. Caffieri en avait été chargé et l'on remarquait principalement les cariatides de femmes ailées à queue de poisson qui soutenaient les deux loges d'avant-scène. « Le grand morceau du milieu représente une *lire* surmontée d'une couronne de laurier ; d'un côté de la *lire* on voit la Tragédie prête à se poignarder, de l'autre la Comédie couronnée de *lière* appuyée sur des livres, tenant d'une main un masque et de l'autre levant le rideau. Les cariatides représentent des *sirennes* tenant des flûtes et des guirlandes de fleurs. » Archives Nationales O^1, 1705 et 1706 (Bapst).

Après avoir admiré la somptuosité de la salle, le public eut une double surprise : pour la première fois un foyer lui était réservé, et des banquettes avaient été mises à la disposition des habitués du parterre. Les artistes n'avaient pas été oubliés, car ils commençaient à disposer chacun d'une loge, que les actrices avec le goût féminin qui caractérise le beau sexe ne tardèrent pas à transformer en véritables bonbonnières ; et les sociétaires avaient eux aussi leur foyer orné de statues et de bustes ; on voyait notamment la fameuse statue de Voltaire par Houdon, dont il sera parlé en détail dans la *partie artistique* du présent volume.

Le Parterre assis (1782).

La grande, l'importante, l'émouvante innovation, fut la suppression du parterre debout. Voilà notre *parterre assis*, faisons comme lui et causons. Aussi bien agirons-nous sagement en goûtant un peu de repos, et en reprenant haleine et forces avant d'affronter les luttes et tribulations qui vont entraîner notre chère Maison de Molière dans le tourbillon de la Révolution et de la Terreur.

Jusqu'à cette année 1782, les spectateurs du parterre n'avaient aucun siège; ils passaient philosophiquement le temps du spectacle sur leurs deux jambes :

> Et chacun, malgré soi l'un sur l'autre porté,
> Faisait un tour à gauche et *voyait* de côté.

Les plaisants se distinguaient par leur entrain qui allait parfois jusqu'à la turbulence. Pendant les entr'actes et même pendant la pièce, bons mots, saillies, quolibets se croisaient en feu roulant à la grande joie de la salle entière, exception faite pour ceux ou celles que visaient apostrophes, réflexions ou critiques quelquefois mordantes.

Auteurs, comédiens et comédiennes étaient

les premiers visés, et malheur à qui donnait prise à l'esprit frondeur et persifleur du parterre, qui n'épargnait personne. Dieu sait combien de fois il trouvait ou faisait naître l'occasion de s'exercer à ce jeu d'enfant terrible! On en jugera par le nombre d'anecdotes parvenues jusqu'à nous, de générations en générations, et dont nous livrons quelques-unes au hasard du souvenir. Nos contemporains pourront ainsi se rendre compte du genre de gaîté qui présidait à l'époque aux représentations du Théâtre Français.

A la « première » d'*Adélaïde Duguesclin*, tragédie de Voltaire, un personnage s'adressant à Coucy : « Es-tu content Coucy ? », un spectateur sans doute peu satisfait, improvise la réponse : « Couci, couci ! » Eclats de rire dans le public, et la pièce faillit s'arrêter là.

Voltaire raconte qu'à son autre tragédie de *Mariamne*, au moment où l'actrice allait vider la coupe empoisonnée, un farceur s'écria : « La reine boit! » On rit; cela suffit pour que Voltaire changeât le dénouement.

Dans une autre tragédie, *Argélie*, due à la plume de l'abbé Abeille (doux nom), une princesse dit à une autre :

Vous souvient-il, ma sœur, du feu roi notre père ?

L'actrice chargée de la réplique, hésite; la mémoire lui fait défaut : une voix se substitue malignement à celle du souffleur :

Ma foi, s'il m'en souvient, il ne m'en souvient guère !

Voilà pour les auteurs. Aux artistes, maintenant, d'analogues aménités.

Dans *Mithridate*[1] de Racine, Monime, représentée par Adrienne Lecouvreur, interpelle le roi de Pont, (l'acteur chargé du rôle était loin d'être un Adonis), et lui dit :

Seigneur, vous changez de visage !

« Laissez-le faire ! » conseille un auditeur du parterre à la grande tragédienne.

Les artistes femmes étaient de même bafouées si la nature marâtre leur avait refusé la grâce ou les charmes qui sont l'apanage de leur sexe.

L'une d'elles, qui ne pouvait lutter avec aucune Vénus, jouait le rôle d'Andromaque dans la tragédie de ce nom[2]. Elle interroge Pyrrhus :

Seigneur, que faites-vous et que dira la Grèce?

1. Acte III. Scène 5.
2. Acte I. Scène 4.

La réponse ne se fit pas attendre, interrompant l'infortunée :

Que vous êtes, madame, une laide bougresse !

La répartie était prompte, quelquefois dure, mais généralement spirituelle et de temps à autre enguirlandée d'un tour poétique.

Quand il eut pris siège, le parterre s'assagit, tout au moins pour ce qui est des quolibets et des sarcasmes ; il se rattrape à certains moments avec les pieds de banquettes qu'il casse pour les jeter sur la scène en témoignage de mécontentement. Il conserve toute son ardeur d'abord pour les crises politiques, plus tard pour les débats littéraires en l'honneur des *Hernani* (1830), des *Gaëtana* (1862), des *Henriette Maréchal* (1865), des *Rabagas* (1872).

Depuis la 3e République, il est tout à fait calme, se rend au théâtre pour se distraire sans arrière-pensée de manifestation.

Mais ne nous écartons pas trop de notre sujet ; abandonnons anecdotes et historiettes et abordons l'histoire qu'il faut bien reprendre, malgré la tristesse des événements d'une période bien pénible pour notre chère Comédie Française.

*
* *

Les idées émises et développées par les philosophes à la fin du XVIII[e] siècle, les revendications énoncées et professées par les économistes, les privilèges maintenus envers et contre toute raison à l'aristocratie et au clergé, autant de sujets de discussions du haut en bas de l'échelle sociale. Les Comédiens ne manquèrent pas de subir le courant, et leur foyer, leur foyer pour ainsi dire familial, réservé jusqu'alors aux conversations et controverses de bon ton roulant sur les questions d'art et les intérêts de la corporation, vit entrer avec effroi la politique, l'affreuse politique apportant avec soi la discorde et la haine dans la paisible Maison de Molière.

Le Mariage de Figaro.
Scission entre les Comédiens.

Le *Mariage de Figaro* ou *La Folle Journée* dont l'affiche s'étalait orgueilleusement dans tout Paris le mardi 27 avril 1784, avait été représenté sur les planches de la Comédie Française. C'est de la Comédie Française qu'avait été porté le premier coup direct à la Monar-

chie. Avec une habileté persévérante qui faisait le fond de sa nature, grâce aux puissantes influences qu'il avait su se concilier, Beaumarchais, après cinq ou six ans de luttes, de démarches et de diplomatie avait enfin réussi à présenter au public son *Figaro*. On pense bien que si la pièce avait été si longtemps discutée en haut lieu, il en devait être de même dans le public et aussi parmi les comédiens, les premiers intéressés. Entre eux la lutte fut également vive et, dès ce moment déjà, la scission s'opérait sourdement parmi des camarades qui, prenant parti pour ou contre *Le Mariage*, ne devaient pas tarder à devenir des adversaires.

Une fois lancés sur ce terrain, ils ne s'arrêtèrent plus. Quand on avait donné aux pièces et à leurs auteurs le temps rigoureux qui leur revenait, vite on passait à la question angoissante du jour. Et la question angoissante c'était la politique. On ne s'interrogeait plus sur la façon dont un rôle avait été interprété ou rendu. On se disait à brûle-pourpoint : « Es-tu Calonne ? Es-tu Necker ? » Si bien qu'en 1787 on était tout à l'Assemblée des Notables et en 1789 à celle des Etats-Généraux.

C'en était fait de la bonne harmonie et de la douce existence rêvée sous l'égide de Melpomène et de Thalie.

Il y a désormais deux camps bien tranchés, les aristocrates et les autres, tout préparés aux luttes de la Révolution qui va surgir.

La première escarmouche qui met la discorde au camp d'Agramant a pour origine des dissentiments d'ordre intérieur sur l'attribution de certains rôles et des divergences d'opinions sur l'application du règlement et son interprétation.

L'incident le plus grave survint à propos du *Charles IX* d'André Chénier. Cette tragédie longtemps discutée, interdite, remaniée et enfin représentée le 4 novembre 1789, avait donné lieu à des soirées tumultueuses. Etant dirigée contre la royauté et contenant des passages assez virulents, elle était vigoureusement acclamée par les uns et bruyamment houspillée par les autres. Les uns, c'étaient les partisans de l'ordre nouveau, les révolutionnaires ; les autres, c'étaient les défenseurs du régime, les aristocrates. Finalement, les représentations furent interrompues par ordre des Gentilshommes de la Chambre sous prétexte d'éviter le bruit, le trouble et le scandale. Mais les adversaires de la royauté en conservaient un fort agréable souvenir et ne demandaient qu'à voir réapparaître une pièce qui répondait à leurs idées et flattait si bien leurs passions.

Quelques jours avant la fête de la Fédération

du 14 juillet 1790, Mirabeau se rendait en personne à la Comédie Française pour demander que *Charles IX* fût repris sur son théâtre. Les Comédiens étaient fort embarrassés ; toujours comédiens ordinaires du Roi, pouvaient-ils de leur propre chef lever l'interdiction ? d'un autre côté, placés par une loi nouvelle sous le gouvernement de l'Hôtel de Ville, devaient-ils se soustraire aux ordres de ce dernier ? Ils invoquèrent le cas de force majeure, s'inclinèrent, et *Charles IX* fut joué. Talma auquel avait été distribué le rôle principal fut accusé par certains de ses camarades d'avoir usé de son ascendant auprès de personnages influents de la Municipalité pour forcer la main à la Comédie ; on lui imputait en outre l'intention, quoique le dernier venu, de modifier les règlements de la Compagnie ; des démentis furent opposés ; des paroles aigres échangées ; la discussion, qui semblait devoir rester sur le terrain professionnel, dévia du côté politique. La troupe de Molière n'était plus composée de marquis, de gentilshommes, de bourgeois ou de valets ; il n'y avait que deux clans : *les cordons bleus*, soutenant le règlement régissant les comédiens ordinaires du Roi, et les *Sans-culotte* appuyant Talma et ses projets d'indépendance. Les premiers comptaient dans leurs rangs, Dazincourt, Fleury,

M^lles Contat et Raucourt, les seconds Talma, Dugazon, Grandmesnil, M^me Vestris, sœur de Dugazon.

La scission était complète, la guerre acharnée, la vie commune impossible. Le décret du 13 janvier 1791 relatif à la liberté des théâtres apparut tout exprès pour favoriser une séparation inévitable. Les plus avancés suivent le groupe Talma aux « Variétés Amusantes ». Les autres, les royalistes, restent dans leur salle habituelle (Odéon actuel), dénommée Théâtre de la Nation, depuis la Révolution du 9-14 juillet 1789.

*
* *

Le Palais-Royal, apanage du duc d'Orléans.

Les Variétés Amusantes, Théâtre Français.

Ce qu'étaient les « Variétés Amusantes », et comment leur fut attribué le nom de « Théâtre Français », voilà qui mérite quelques éclaircissements préliminaires.

En février 1692, le Palais-Royal, dans son ensemble, avait été donné en apanage par Louis XIV, à son frère le duc d'Orléans.

Le théâtre construit sur la rue Saint-Honoré, au débouché de la rue de Valois, et consacré aux représentations d'Opéra, avait été brûlé une première fois le 6 avril 1763. Le prince d'Orléans, qui en était propriétaire en sa qualité de détenteur apanagé, l'avait fait reconstruire et agrandir par Moreau-Desproux, pensant bien y conserver l'Opéra. Celui-ci en effet, réfugié, pendant les travaux, à la « Salle des Machines » des Tuileries, faisait sa rentrée solennelle avec *Zoroastre* le 26 janvier 1770. Une dizaine d'années suffirent pour qu'un nouvel incendie en eût raison le 8 juin 1781 à la suite d'une représentation d'*Orphée* de Glück. La reine Marie-Antoinette fit édifier à toute vapeur une salle de spectacle boulevard Saint-Martin, à destination de l'Opéra qui ne devait plus revenir à son Palais-Royal.

Dès la fin de 1780, le duc d'Orléans avait cédé tous ses droits à son fils le duc de Chartres. Celui-ci ne perdait pas l'espoir de retrouver son excellent locataire dont il tirait un fort honnête loyer. Poussé au surplus par une situation financière assez embarrassée il n'hésita pas devant une reconstruction. Son choix se porta sur le premier architecte de l'époque, Victor Louis, qui avait déjà à son actif le Théâtre de Bordeaux, remarquable par son aména-

gement et sa décoration en bronze, en statuaire, en marbre, en pierre et en peinture. Comme toujours, en pareil cas, on n'adopta pas tout de suite une solution définitive. Va-t-on conserver le même emplacement? Il est bien resserré. Ne serait-il pas préférable d'en choisir un autre qui mît plus à l'aise et permît de développer salle et scène? Si, mais il ne faut pas non plus trop s'éloigner et rester bien entendu sur les terrains apanagés que, par lettres patentes d'août 1784, le duc de Chartres avait reçu l'autorisation « d'accenser », c'est-à-dire de céder en location à bail prolongé. Après de multiples hésitations et des délibérations approfondies, on tomba d'accord sur un emplacement situé à l'angle des rues Montpensier et de Richelieu, qui formait autrefois le jardin des Princes. Victor Louis se mit à la besogne avec ses collaborateurs de Bordeaux, J. Robin et Berruer, artistes décorateurs, l'un, peintre, et l'autre, statuaire. Les plans furent discutés à leur tour et les travaux commencés en 1786.

Le duc de Chartres caressait toujours sa chimère de conserver l'Opéra sur ses domaines. Il se leurrait d'un vain espoir. Toute illusion évanouie de ce côté, il ne perdit pas le sens du parfait propriétaire : tirer le meilleur parti de ses immeubles et gérer son bien en « bon père

de famille », suivant les éternels principes recommandés en droit. Il avait entr'autres locataires deux entrepreneurs de spectacles, Gaillard et Dorfeuille, qui exploitaient un petit théâtre, les « Variétés Amusantes », donnant sur les galeries de Bois, devenues plus tard la galerie Montpensier. Les sachant hardis et audacieux, il leur proposa en location la merveilleuse salle qui venait de recevoir sa dernière parure. Gaillard et Dorfeuille furent séduits, entrevirent un coup de fortune, ne se firent pas prier pour accepter la location proposée, et s'empressèrent d'y transporter leurs « Variétés Amusantes ». Le samedi 15 mai 1790 eut lieu l'ouverture de la nouvelle salle, avec prologue d'inauguration suivi d'un divertissement et de deux pièces du répertoire : *Le Pessimiste* ou *L'homme mécontent de tout*, comédie en un acte et en vers, et *Le Médecin malgré tout le monde*, comédie en trois actes et en prose.

Construit sous le nom de « Variétés Amusantes », le nouveau théâtre prit le titre de « Théâtre du Palais-Royal » auquel les transfuges du Théâtre de la Nation, Talma et consorts, substituèrent celui de « Théâtre Français » de la rue de Richelieu, en y arrivant le 27 avril 1791. La révolution de septembre 1792 l'appela « Théâtre de la République ».

La salle de Victor Louis (1790), d'après Meunier

La coupole n'était pas décorée [1] d'un plafond peint, mais divisée en caissons ornés de sujets.

Tout autour de cette coupole étaient ménagées vingt loges en pénétration, en « lunettes », pareilles à celles de la salle du Petit Bourbon, signalées page 44, dont on n'a jamais pu comprendre ni l'agrément, ni l'utilité. Le reste de la coupole était orné et décoré d'une mosaïque en relief avec médaillons et camées, et terminée au centre par une rosace semblable, percée au milieu d'un trou livrant passage à la corde qui soutient le lustre.

Un procès-verbal d'estimation dressé le 26 août 1793 révèle que « les quatre pendentifs formés par les doubleaux aux quatre angles de ladite coupole sont décorés de quatre bas-reliefs en plâtre représentant quatre Muses qui président à la Tragédie, à la Comédie, à la Musique et à la Danse ».

L'architecte avait sans doute prévu que les deux premières joueraient un rôle dans la future salle, et, à tout hasard, il eut l'heureuse idée de ne pas séparer celles des neuf sœurs qui concourent à la perfection de l'art théâtral dans son ensemble.

1. Les renseignements relatifs à la description de cette salle sont empruntés à l'intéressant ouvrage de Henri Prudent et Paul Guadet, intitulé : *Les Salles de spectacle construites par Victor Louis.*

Le lustre se composait de deux couronnes de lampes récemment inventées par Argand (nous reparlerons de celui-ci à propos de *l'Eclairage*) avec guirlandes et pendeloques de cristal.

Un grand Soleil d'or et « deux Renommées en carton, peintes en blanc, portant un globe aussi en carton » décoraient l'arc-doubleau d'avant-scène. C'était l'œuvre de Berruer.

Six grandes colonnes (quatre aux avant-scènes et deux au fond de la salle) purement décoratives, peintes en imitation de marbre du Jura, et même « lesdites quatre colonnes (des avant-scènes) sont en bois cannelées, idem aux deux du fond de la salle, mais creuses entièrement de manière à pouvoir contenir chacune un spectateur, et élégies dans les cannelures de barbacanes suffisantes pour procurer la jouissance du spectacle ». Ces singulières places semblent avoir été fort goûtées du public. L'ouvrage de Henri Prudent et Paul Guadet contient une jolie reproduction en couleur sur laquelle on aperçoit très nettement dans la colonne la tête de personnes assistant au spectacle.

Quinze balcons en saillie forment autant de deuxièmes loges ; les « baigneuses » (*sic*) entouraient le parterre et le parquet d'orchestre, meublés de banquettes, dont l'usage se généralisait de plus en plus.

Les colonnes, entablements, balcons, balustrades, plafonds, voûtes, etc., étaient peints en blanc, les ornements rehaussés d'or, et les fonds des camaïeux des voûtes en vert. Les parois et séparations des loges étaient peintes en imitation de draperies bleues retroussées, avec crépines et franges d'or.

Cette harmonieuse association du bleu et de l'or était alors fort à la mode et de plus très seyante pour les coiffures poudrées et les toilettes claires des femmes.

La charpente en fer qui supportait la coupole fit surtout l'admiration des spécialistes ; ceux-ci la considéraient comme une merveille de construction et d'exécution telle qu'on n'en pourrait plus faire de pareille ; elle était contemporaine de la charpente en fer de l'ancienne Halle au Blé, devenue « Bourse de Commerce », sur le côté sud de laquelle existe encore la colonne élevée en 1572 par Catherine de Médicis pour ses observations astrologiques.

De la construction du théâtre de Louis reste la façade rue de Richelieu. Des fleurs de lys en bronze doré ornaient les métopes des balcons ; elles furent enlevées en 1794, comme « emblèmes du tyran ». Vous en verrez encore les traces très distinctement si, vous plaçant de l'autre côté de la rue, le dos à la fontaine, vous

regardez attentivement entre les consoles qui soutiennent le grand balcon tout le long du foyer public. D'aucuns prétendent que ces vestiges sont plus apparents les jours de pluie. Pour notre part, nous n'en avons point fait la remarque, les voyant aussi bien par le beau temps.

*
* *

Pendant la Révolution (10 août 1792) et la Terreur (31 mai 1793-9 thermidor an II, 27 juillet 1794).

Diviser pour régner, d'accord ; mais non pas *se* diviser. Or, en se divisant, les comédiens ont également divisé leur public ; ils ont du même coup perdu l'homogénéité qui constituait leur force et leur succès. Tant bien que mal, ils cherchèrent à s'en tirer. Ceux qui étaient restés fidèles à l'Hôtel de Condé (Odéon actuel), en s'alliant avec la Comédie Italienne, joignirent la musique à la tragédie, tantôt sur une scène, tantôt sur l'autre. Ils faisaient un chassé-croisé, les messieurs et dames de la Comédie Italienne venant chanter sur le Théâtre Français, et les messieurs et dames de la Comédie Française allant jouer sur le Théâtre Italien. Pour réaliser

ce beau projet, *Athalie*, la tragédie de Racine, fut choisie entr'autres et interprétée tour à tour sur les deux scènes avec les chœurs de Gossec. Les organisateurs de cette nouveauté l'accompagnèrent même d'une somptueuse cérémonie intitulée : *Le Couronnement de Joas,* que Fleury nous décrit tout au long : « Premiers rôles tragiques, premiers rôles comiques, financiers, paysans, soubrettes et valets, Florise et Lisette, Ergaste et Scapin, rois et confidents, tous enfin étaient déguisés en lévites et partagés de manière qu'un comédien français donnait la main à un comédien italien. »

Ce fut d'abord un succès, mais un succès de curiosité ; cette mascarade ne pouvait se perpétuer indéfiniment ; aussi bien l'attention du public était portée vers des questions beaucoup plus importantes et d'un caractère autrement grave.

La partie de la troupe qui avait émigré rue de Richelieu et dont le drapeau était celui de la Révolution essayait de donner des pièces répondant au goût du jour.

L'autre partie, fixée dans le faubourg Saint-Germain, qui avait conservé ses sympathies pour la royauté, cherchait à réagir contre les tendances révolutionnaires et représentait des

œuvres critiquant et même attaquant hardiment les nouveaux puissants du jour.

L'Ami des lois, de Laya, poussa l'audace jusqu'à porter à la scène des personnages dans lesquels on reconnaissait sans peine et Robespierre et Marat ! Et ces personnages étaient ou ridiculisés ou honnis, ou même vigoureusement apostrophés, comme dans les vers suivants qui les frappaient au cœur « en leur prouvant que la République pourrait avoir d'autres ennemis que les combattants d'Outre-Rhin ».

Ce sont tous ces jongleurs, patriotes de places,
D'un faste de civisme entourant leurs grimaces ;
Qui pour faire haïr le plus beau don des cieux,
Nous font la liberté sanguinaire comme eux.

. . . . . .

Que tous ces charlatans, populaires larrons,
Et de patriotisme insolents fanfarons,
Purgent de leurs aspects cette terre affranchie !
Guerre, guerre éternelle aux faiseurs d'anarchie !
Royalistes tyrans, tyrans républicains,
Tombez devant les lois, voilà vos souverains !
Honteux d'avoir été, plus honteux encor d'être,
Brigands, l'ombre a passé, songez à disparaître !

Il est difficile de dire aux gens leur fait d'une façon plus nette et plus crue. Les artistes chargés de déclamer les tirades de ce genre n'avaient pas grand effort pour les rendre avec une con

viction qui était la leur. Le public, composé en grande partie d'aristocrates, appuyait par ses bravos énergiques les courageux interprètes, et devenait chaque jour plus nombreux. La salle était bondée : hautes et basses places, couloirs, loges, tout était occupé. L'enthousiasme est une belle chose, mais ne plaît pas à tout le monde ; l'enthousiasme provoqué par *L'Ami des lois* ne plut pas du tout à la Commune de Paris qui interdit la pièce. A cette nouvelle, cris, protestations, tumulte ; on en appelle à la Convention. La grande Assemblée délibère et passe à l'ordre du jour, motivé sur ce « qu'aucune loi n'autorisait la Commune à violer ainsi la liberté des théâtres ». A cette autre nouvelle, joie générale, applaudissements unanimes ; la pièce est jouée avec plus d'entrain encore par les artistes, et davantage acclamée s'il est possible par les spectateurs. Et les hardis comédiens combattent, avec les armes de leur talent et de leur cœur, les théories et les actes fratricides du sanglant terrorisme. Ils continuèrent la lutte le 1er août 1793, avec *Paméla* ou *la Vertu récompensée* de François de Neufchâteau, qui disait, entr'autres vérités à l'adresse de qui sut les comprendre :

Eh ! qu'importe qu'on soit protestant ou papiste !
Ce n'est pas dans les mots que la vertu consiste.

Pour la morale, au fond, votre culte est le mien.
Cette morale est tout et le culte n'est rien.
Ah ! les persécuteurs sont les seuls condamnables,
Et les plus tolérants sont les plus raisonnables.
Tous les honnêtes gens sont d'accord là-dessus.

C'en était trop ! Cet argument *ad hominem* frappait trop fort et trop juste. Un énergumène furieux se précipita aux Jacobins pour « dénoncer le Théâtre Français comme un repaire d'aristocrates, où l'on pervertissait l'opinion publique par la représentation de pièces contre-révolutionnaires ». Quand on ne peut supprimer la contradiction, il faut en supprimer les promoteurs : le prétexte était excellent ; la force armée cerne la salle, le théâtre est fermé. On procède administrativement et régulièrement (?) par l'apposition d'une affiche : *Relâche jusqu'à nouvel ordre*. On aurait pu ajouter : et par ordre.

Les comédiens sont arrêtés à leur domicile dans la nuit du 3 au 4 septembre : les hommes conduits aux Madelonnettes, ancien couvent du quartier du Temple, les femmes à Sainte-Pélagie ; par surcroît de précaution on s'assure de la personne de François de Neufchâteau que le Comité de Salut public considère, en sa qualité d'auteur, comme responsable des troubles aussi bien que ses interprètes. On l'incarcère au Luxembourg. De cette façon, à dé-

faut de la pièce, la farce est jouée, et le théâtre de la Rue de la Loi, ci-devant rue de Richelieu, reste, de fait, le seul représentant de la Comédie Française, tandis que les camarades royalistes sont mis sous la sauvegarde du verrou national.

* * *

La détention de ces terribles adversaires politiques fut des plus rigoureuses. Ils la partagèrent d'ailleurs avec nombre d'aristocrates plus ou moins avérés, car, à cette délicieuse période de notre histoire, il suffisait, pour être qualifié d'aristocrate, de posséder « une pendule et un canapé » et au besoin ni l'un ni l'autre.

On commença par imposer aux détenus une séquestration complète : un arrêté spécial de la Commune prit soin de leur interdire toute communication avec le dehors. Ensuite il leur fut défendu de correspondre : plus de lettres envoyées, plus de missives reçues, toutes étaient interceptées. Le temps paraissait bien long, sans nouvelles et dans l'impossibilité d'en donner aux amis et aux parents. L'anxiété aggravait encore cette douloureuse situation. Les bruits du dehors parvenaient malgré tout à percer les murailles et ne traitaient que de condamnations et d'exécutions. Le départ de codétenus qu'on

avait vus sortir et qui n'étaient pas revenus autorisait toutes les suppositions.

Chacun était amené à se dire : A quand mon tour ou celui des miens ? Sera-ce aujourd'hui ? Sera-ce demain ? Car la commission exécutive ne chômait pas ; elle s'occupait même des comédiens avec une touchante sollicitude, trouvant qu'on n'allait pas assez vite dans l'examen de leurs dossiers respectifs ; elle avait hâte de leur ouvrir les portes de leur prison pour les envoyer... à l'échafaud ! Collot d'Herbois était un des plus acharnés à *recommander* ceux qui avaient la faveur de son attention. Il envoyait les dossiers de six d'entr'eux triés sur le volet : Dazincourt, Fleury, Louise Contat, Emilie Contat, Raucourt et Lange, en attendant les autres, et, suivant l'accord tacitement conclu avec le Tribunal Révolutionnaire, il les avait marqués d'un G, à l'encre rouge ; cette simple lettre d'une jolie et brillante couleur signifiait tout bonnement : Guillotine ! Pour éviter toute ambiguïté, le billet suivant accompagnait les pièces concernant les élus : « Le Comité t'envoie, citoyen, les papiers relatifs aux ci-devant comédiens français : tu sais, ainsi que tous les patriotes, combien ces gens-là sont *contre-révolutionnaires ;* tu les mettras en jugement le 13 messidor. »

Signé : Collot d'Herbois.

Or la mise en jugement avec la lettre unique G était la mort sans phrase. Collot d'Herbois désirait tenir sa parole en conscience, lorsqu'il avait dit : « La tête de la Comédie Française ira à l'échafaud et la queue sera déportée. » Le farouche démagogue trouvait que les choses traînaient bien en longueur ; il voulait presser le mouvement. Avait-il le pressentiment que sa haine pour les comédiens du Roi ne serait pas assouvie ? C'est possible, et, dans tous les cas, il ne vit pas se réaliser son rêve. Les dossiers étaient bien parvenus à Fouquier-Tinville, mais il y manquait des documents essentiels que l'on réclamait pour agir. Que s'était-il passé ? Tout simplement la venue, auprès du Comité de Salut public, d'un honnête et courageux citoyen, d'un simple et modeste comédien, mais à l'âme généreuse et au cœur haut placé. Pour sauver sa tête menacée, car il était lui-même surveillé comme suspect, un ami l'avait casé, presque malgré lui, au bureau des « Pièces accusatives ». Ce brave homme (brave dans tous les sens) s'appelait Charles-Hippolyte Delpeuch de Labussière. A peine installé dans ce « poste de confiance », il examina les papiers qu'il était chargé de dépouiller et de classer. Il vit tant de délations, de calomnies et de bassesses qu'il n'eut plus qu'une seule pensée : soustraire à

l'échafaud les malheureux et les malheureuses que la haine, l'envie et la lâcheté dénonçaient aux bourreaux à tout faire.

La besogne à entreprendre n'allait pas sans difficulté ni sans danger. Non seulement Labussière n'hésita pas, mais il se mit rageusement à la tâche, trouvant un malin plaisir à engager une lutte sourde mais implacable contre les tortionnaires. La colère était dans son cœur, mais le calme et le sang-froid dans son esprit. S'armant de patience, se souvenant de sa profession et profitant d'un léger bégaiement naturel, il réussit à « jouer » la faiblesse intellectuelle, contrefaisant « l'innocent », si bien que ses collègues bureaucrates et son entourage finirent par le compter comme une quantité négligeable. Il avait ainsi les coudées franches et compulsait à loisir, à toute heure de jour et de nuit, suivant sa fantaisie taxée d'originalité, les terribles dossiers que le hasard plaçait dans ses mains.

Il commença par étudier le fonctionnement de son service et ne tarda pas à entrevoir l'absence totale d'organisation. Les pièces arrivaient séparément et sans ordre ; les employés auraient dû les classer et réunir celles qui se référaient à une même personne. Soit ignorance, soit incurie, toutes étaient placées pêle-

mêle, ou réunies au petit bonheur, si bien qu'un même dossier contenait des renseignements vrais ou faux concernant différents incarcérés ; jamais ils n'étaient groupés pour un même individu. Semblable laisser-aller existait partout ; aussi quand un accusé comparaissait devant le Tribunal Révolutionnaire, celui-ci ne possédait que rarement les éléments de l'affaire.

Fouquier-Tinville, exaspéré par cet état de choses, critiquait vivement le désordre qui (s'il est permis d'employer ce terme à pareille époque) régnait au Comité de Salut public. Il allait jusqu'à se plaindre amèrement qu' « au lieu de trente individus désignés pour être jugés, il en manquait presque toujours la moitié ou les deux tiers, et quelquefois davantage ». Quand Labussière se fut bien rendu compte de cette situation plus qu'anormale, il prit son parti définitif, et il improvisa de son côté une organisation parfaite, mais une organisation de désordre inextricable. Il s'employa d'abord à battre les pièces reçues au Comité, comme on bat les jeux de cartes. Quand le Tribunal réclamait le dossier d'un détenu, il en constituait un, forcément et intentionnellement incomplet ou contenant des renseignements contradictoires, d'où impossibilité pour le Tribunal de statuer et fureur dudit Tribunal. Le temps perdu

pour les juges, les accusés le gagnaient et, à cette époque, gagner du temps pouvait sauver la vie.

Non content de ce subterfuge donnant déjà d'appréciables résultats, Labussière s'avisa d'une combinaison géniale : supprimer purement et simplement les pièces compromettantes, sans laisser aucune trace de papier ni déchiré, ni brûlé. Pour ce faire, il se rendit régulièrement aux bains Vigier et là, douillettement installé dans sa baignoire, il trempait dans l'eau les dénonciations, signalements, révélations et autres pièces ; il les transformait en boulettes qu'il jetait ensuite dans la Seine, suivant à rebours l'exemple du cruel Carrier ; le Conventionnel faisait les *noyades* de Nantes pour immoler d'innocentes victimes, La Bussière faisait les *noyades* du bain Vigier pour sauver d'honnêtes gens. Un millier de personnes lui durent ainsi l'existence. Nos artistes de la Comédie Française furent parmi les dernières ; quelques jours de plus et leurs têtes roulaient sous le couteau de la guillotine. En effet le 5 thermidor an II de la République une et indivisible, par une lettre à entête : Liberté, Egalité, ou la Mort, l'Accusateur public près le Tribunal Révolutionnaire, Fouquier-Tinville, harcelait les « Citoyens membres représentants

du peuple, chargés de la police générale » : « Tout Paris s'attendait à la mise en jugement des Comédiens français, leur écrivait-il, et je n'ai encore rien reçu de relatif à cette affaire ; les représentants Couthon et Collot (Collot d'Herbois) m'en avaient cependant parlé : j'attends des ordres à cet égard. Il m'est impossible de mettre en jugement aucun détenu sans les pièces qui m'en indiquent au moins le nom et la prison. Salut et fraternité. »

Voyez comme Fouquier-Tinville était conciliant ! Le nom du prisonnier et la désignation du cachot lui suffisaient ; avec cela le jugement était rendu. On n'est pas plus expéditif. Labussière l'était moins, car on lui devait les retards et les atermoiements ; il jouait gros jeu. La lettre de Fouquier-Tinville allait sans doute provoquer des recherches et faire découvrir la supercherie. Sa tête tombait alors avec les autres.

Par bonheur, Robespierre avait lassé la foule par les exécutions et les boucheries qu'il provoquait sournoisement de sa retraite. La Convention le décrète d'accusation le 9 thermidor ; son règne est fini. Le lendemain, l'échafaud reçoit l'un de ses plus ardents et cyniques pourvoyeurs. Il était temps !

Dès ce moment, Labussière jugea sa présence inutile auprès du Comité de Salut public.

N'ayant pas une prédilection marquée pour la bureaucratie, il reprit tranquillement, modestement et sans bruit son ancienne existence d'art et d'indépendance. Il quitta ces fonctions dans lesquelles il avait fait preuve d'un rare courage civique, laissant ignorer les services rendus. Combien lui devaient de retrouver parents, amis et famille et ne s'en doutaient même pas !

L'année suivante, le 25 octobre 1794, on le voit reparaître au Théâtre Mareux dans les rôles comiques dont il s'acquittait agréablement. C'était un garçon d'un naturel gai et même farceur, aussi bien à la ville que sur les planches. Il avait de la littérature et tournait bien le vers. Dans son milieu, ses camarades l'appréciaient et l'aimaient : là se bornait son ambition. Cependant, les dangers courus, sa conduite sublime, son dévouement désintéressé n'étaient pas entièrement oubliés le 5 avril 1803, où fut donnée une représentation à son bénéfice, qui rapporta 14.000 francs. Ensuite, il n'est plus question de lui. On sait cependant qu'il n'eut pas à se louer de la gratitude des hommes ; sa déception se révèle dans une épître en vers, adressée à un ami qui se termine ainsi :

Tout bienfait avec lui porte sa récompense,
Relève les humains de la reconnaissance.

Le bien est un fardeau que tous ne portent pas ;
Socrate et Jésus-Christ trouvèrent des ingrats !

Littérateur et comédien, Labussière avait pratiqué poètes et philosophes et n'aurait pas dû s'étonner de l'indifférence humaine.

Mais, lorsque nous avons quelque ennui dans le cœur,
Nous nous imaginons, pauvres fous que nous sommes,
Que personne avant nous n'a senti la douleur !

En avançant en âge, il ne connut que l'abandon et le chagrin. On ne saurait même pas où et quand il est mort, sans un article de la *Revue des Comédiens* où Grimod de la Reynière nous apprend, en 1808, qu'il est mort fou dans une maison de santé !

*
* *

De 1794 à 1799.

Après un an de captivité, à un mois près (du 3 septembre 1793 au 27 juillet 1794), les comédiens sont rendus à la liberté. Leur première pensée fut pour le cher théâtre dont le souvenir ne les avait pas un seul instant quittés. Mais, hélas ! *Quantum mutatus ab illo !* Les années de campagne comptent double, dit-on ; comment

faut-il compter celles des révolutions? Et quelle révolution, la Terreur ! Pendant leur absence, le ci-devant « Théâtre Français », puis ci-devant « Théâtre de la Nation », fut promu au rang de « Théâtre de l'Égalité », *Section Marat !* Cela encore n'était rien qu'un changement de nom, conséquence d'un changement de régime. Mais quelle ne fut pas leur déception en pénétrant à l'intérieur ! Leur salle si belle, si élégante, si riche, dont ils étaient fiers et qui flattait leur goût et leur orgueil, était transformée comme l'indiquait son nom, et accommodée à la Marat ! Les distributions et décorations intérieures étaient bouleversées ; plus de loges, plus de séparations entre les citoyens, rien que des amphithéâtres, tous réunis et confondus dans une égalité et une fraternité républicaines. A la place des avant-scènes, deux cloisons au milieu desquelles des niches abritaient les statues de la République et de la Liberté. Enfin des colonnes en saillie, du premier au troisième amphithéâtre, soutenaient les bustes des martyrs de la liberté parmi lesquels, à la place d'honneur, Marat ! Pour parfaire cet harmonieux ensemble, le cintre de la salle, les draperies et le rideau d'avant-scène étaient recouverts des trois couleurs nationales et donnaient à la salle l'aspect d'une vaste tente militaire. Toute cette

bigarrure n'était rien encore auprès de la surprise que l'on éprouvait si, de l'aménagement et de l'ameublement on passait à la littérature réservée à la scène. Racine et Destouches avaient été remaniés, Regnard et Lesage, épurés. Corneille n'était pas épargné et Molière avait eu son tour :

Nous vivons sous un prince ennemi de la fraude

disait-il dans le *Misanthrope;* dorénavant il fallait dire :

Ils sont passés ces jours consacrés à la fraude !

Voilà l'écœurante humiliation à laquelle se voyaient réduits ces grands artistes pour regagner le droit de fouler les planches de la Comédie Française !

Ils firent néanmoins tous leurs efforts pour rester fidèles à leur faubourg Saint-Germain ; puisqu'on les traitait de « réactionnaires » ils résolurent de réagir contre les fâcheuses tendances révélées à leur retour. Dans cet esprit, et dès leur rentrée, ils remirent immédiatement à la scène le répertoire avec la *Métromanie* de Piron, et les *Fausses Confidences* de Marivaux. La réussite fut inespérée; les applaudissements ininterrompus interrompaient le dialogue ; on

trouvait des allusions même quand il n'y en avait pas ; le succès n'en était que plus vif. Il ne dura pas et ne pouvait durer. Le public fidèle, la clientèle accoutumée avaient disparu. Les portes des hôtels du noble faubourg ne s'étaient pas ouvertes comme celles des prisons. Les habitants dispersés ou exterminés ne répondaient plus à l'appel de leur théâtre favori. De l'autre côté de l'eau, on applaudissait, mais de loin et de cœur seulement ; l'ennui de passer les ponts pour se rendre en un quartier désert ne permettait d'offrir qu'un concours platonique insuffisant pour remplir la caisse.

A ce moment, de l'aveu même des commentateurs et historiographes les plus autorisés, commence une période compliquée et difficile à décrire. Leur désaccord va même jusqu'à l'énoncé de faits et dates contradictoires. Loin de nous la prétention d'être plus habiles, plus heureux ou plus perspicaces que nos devanciers. Nous avons le simple désir de présenter sinon des précisions, du moins certaines indications qui donneront une idée de ces randonnées dans lesquelles s'ébattent et se débattent nos comédiens. D'un écheveau particulièrement embrouillé tirons quelques fils et plaçons les sous les yeux du lecteur.

Par suite du bouleversement de toutes choses

consécutif à la Révolution il advint qu'au lieu d'un seul Théâtre Français on en compta jusqu'à trois et quatre, entre lesquels se répartirent les comédiens, guidés par l'intérêt, la crainte, l'opinion politique, l'amitié, voire le caprice. Les uns se rendirent à l'ancien théâtre de Monsieur, dirigé, dans la salle Feydeau, par Sageret, homme habile et ambitieux ; les autres rejoignirent leurs camarades du Théâtre de la République ; certains suivirent à la Salle Louvois leur compagne, M^lle^ Raucourt, dans le but de réorganiser la Comédie Française. Ceux qui restaient se placèrent sous la haute main de la Montansier. L'ancienne favorite de Marie-Antoinette avait fondé théâtres sur théâtres où l'on jouait indifféremment tous les genres, opéras, opéras comiques, tragédies et vaudevilles.

Ainsi constituées d'une façon disparate et sans cohésion, ces troupes se virent tantôt quittées, tantôt reprises par les artistes qui les composaient. Certains passaient au Théâtre de la République, puis à Feydeau ; de chez la Montansier on vient également à Feydeau ; par contre, des tragiques de Feydeau émigrent à Louvois ; c'est enfin un véritable chassé-croisé.

Après ces migrations, émigrations et pérégrinations, on ferme le théâtre Montansier pour cause d'incivisme, puis Feydeau, accusé d'être

trop civil : les ouvreuses ne disent-elles pas *Monsieur* et *Madame* au lieu de *Citoyen* et *Citoyenne*? On rouvre Feydeau, on ferme Louvois. De sa propre volonté, le Théâtre Français de la République clôturait en septembre 1797, ne pouvant soutenir la concurrence de ces salles intermittentes qui ne réalisaient pas non plus de brillants bénéfices.

Sageret, non content d'assumer la charge du théâtre Feydeau, prit également celle du Théâtre de la Nation (Odéon). Il divise le Théâtre Français en deux sections : 1° Section Feydeau ; 2° Section Luxembourg. La troupe n'est pas scindée ; elle ne forme qu'une seule et même armée sous les ordres d'un seul et même général, le général Sageret, qui la fait manœuvrer par tronçons, tantôt sur la rive droite, tantôt sur la rive gauche, tantôt sur les deux rives, pas à la fois, mais le même soir. Ces fréquentes mutations et ces nombreuses promenades en voiture ne charmèrent pas tous les artistes, d'autant que les recettes ne se multipliaient pas comme les allées et venues. Rien ne les retenant, ni obligations ni traités, quelques-uns prirent la diligence et gagnèrent Bordeaux.

Sageret ne se décourageait pas pour si peu ; entre temps il avait engagé au théâtre Feydeau les principaux artistes du défunt Théâtre de la

République, Molé, Talma, Monvel et Mme Mézeray. Comme deux théâtres ne suffisaient pas à son activité dévorante, et ses insuccès persistant, il avait repris en location le Théâtre de la République, se procurant le plaisir de convertir ces temples de l'Art en simili temples de Janus, alternativement ouverts et fermés.

Voici leur bilan : pour le Théâtre de la Nation, qui reprenait ses représentations le 20 mai 1797 (1er prairial an V), Sageret crut provoquer sa prospérité en le dotant d'un nouveau nom plus classique et fleurant l'harmonie. Celui d'Odéon fut adopté, en souvenir du théâtre de ce nom, Ὠδεῖον, bâti à Athènes par Périclès pour les concours de musique. Cette appellation euphonique et savante aurait dû ramener au Faubourg Saint-Germain les élégants et dilettantes, amateurs des opéras formant le fond de son répertoire. Il n'en fut rien. Les portes continuaient à tourner à vide sur leurs gonds ; trois mois de fermeture précèdent une courte réapparition que suit une nouvelle clôture le 1er juin 1798 (13 prairial an VI). Cela n'allait pas très fort non plus du côté de Louvois ; les portes y jouèrent le même jeu : il y eut clôture, et, de plus, départ des artistes pour le Luxembourg auquel ils offrent l'appoint de leurs personnes et de leur talent, le 31 octobre 1798 (10 brumaire

an VII). *Ipso facto*, un théâtre français de moins ; il n'en reste plus que deux. Leur réunion va tant bien que mal lorsque, le 18 mars 1799 (28 ventôse an VII), cinq mois à peine écoulés, éclate un incendie qui met fin à toute nouvelle tentative et réduit le Théâtre Français à une salle unique, la vraie, rue de Richelieu, la Maison de Molière.

Celle-ci n'avait pas échappé aux vicissitudes dont ses rivales furent victimes. Rouverte le 19 fructidor an VI, elle aussi avait fermé ses portes le 26 janvier 1799.

Fuyant les ruines et les décombres, les comédiens du Théâtre de la Nation (Odéon) regagnent, fin mars, la salle Louvois pour l'abandonner au mois de mai en faveur du théâtre du Marais, rue Culture Sainte-Catherine, et de l'Opéra-Comique, salle Favart. Plusieurs n'hésitèrent pas à jeter leur dévolu sur le petit théâtre de la Cité, dit les Variétés, situé en face le Palais de Justice. Cette salle minuscule avait surgi le 20 octobre 1792 ; elle ne s'attendait guère à l'honneur d'accueillir un jour la Comédie Française, qui vint y alterner avec la troupe du théâtre et les chevaux de Franconi !

Découragé par la faillite d'une part, et de l'autre dépossédé par l'incendie, Sageret abandonne la partie et passe la main. François de Neufchâ-

teau reprend son bail du Théâtre de la République (rue de Richelieu), y groupe en société tous les artistes éparpillés et, le 30 mai 1799 (11 prairial an VII) le public était convié à l'audition du *Cid* de Corneille et de *L'École des Maris* de Molière, pour l'inauguration solennelle et l'installation définitive de la Comédie Française.

ORGANISATION. FONCTIONNEMENT. RÈGLEMENTS

Il faut remonter jusqu'au 17 décembre 1644 pour rencontrer un semblant de règlement concernant les troupes de théâtre. Les exécutants, c'est-à-dire les artistes, ne touchaient pas de sommes fixes ; les plus jeunes recevaient peu, ceux de second plan davantage ; la grosse part, comme de juste, allait aux vedettes sur lesquelles reposait le répertoire. Cette grosse part d'ailleurs, — tout est relatif, — n'était pas énorme ; on avait en effet défalqué d'abord les frais généraux, — location de la salle et des costumes, — et les appointements fixes promis au personnel des « fonctionnaires », qui ne faisaient pas partie de la troupe proprement dite.

Une fois la représentation terminée, la caisse s'établissait devant les intéressés.

Les parts étaient faites, on déduisait les frais de la journée, et chacun emportait son revenant-bon jusqu'à la prochaine occasion.

Avec Molière, la troupe ayant une parfaite

homogénéité, les choses prirent une allure plus administrative. Dès l'année 1658, époque de son installation définitive dans la capitale, il mit sa compagnie sur un pied d'ordre et de régularité tel que les actes officiels intervenus après lui, et les plus importants, — comme l'acte de société entre les comédiens du 27 germinal an XII, et le fameux décret de Moscou du 15 octobre 1812, — ne sont que la paraphrase ou le développement des principes qui présidaient au fonctionnement de sa compagnie. Il avait commencé par s'entourer de collaborateurs de talent et d'un dévouement à toute épreuve, ainsi qu'on a pu s'en rendre compte : dans les moments difficiles aucun n'abandonna son chef. La direction qu'il donnait, l'autorité qu'il exerçait, toujours marquées au coin du bon sens et de la raison, lui firent prendre rapidement sur ses compagnons et ses compagnes un ascendant indiscutable que fortifiait encore son double talent d'auteur et de comédien.

Dans ces conditions, Molière n'eut pas de peine à convaincre chacun de ses devoirs ; il fit comprendre que l'intérêt et la gloire de la compagnie devaient primer les convenances et les droits particuliers. *Simul et singulis*, fut la devise gravée sur les jetons du Comité. Il dévoila les avantages personnels que procurait une orga-

nisation véritablement juste et amicale, en groupant autour de lui des collaborateurs destinés à fonder une société si bien constituée qu'elle dure encore de nos jours et s'appelle logiquement de son nom : *la Maison de Molière*.

Il faut donc reconnaître le réel inspirateur et le créateur du Théâtre Français dans l'homme de génie qui l'a marqué d'une empreinte ineffaçable. Aussi d'excellents esprits s'étonnent-ils de voir, sur les affiches, papiers et pièces de la maison, le millésime 1680 comme date de son origine. Ils considéreraient comme plus logique d'y substituer celle de 1658, où Molière arrivait à Paris, pour absorber ensuite la troupe de Monsieur et n'en former qu'une seule, la sienne, de laquelle descend en ligne directe la compagnie actuelle du Théâtre Français.

Cette substitution de millésime présenterait en outre l'avantage que la date, qui commémore la fondation du Théâtre Français, ne serait pas prise en dehors de la vie du fondateur, terminée le 17 février 1673.

Au surplus, si l'on veut bien jeter un coup d'œil sur la lettre de cachet du 22 octobre 1680, on verra qu'il n'y est aucunement question d'organisation ni de réglementation. Ce document n'a en vue que de « rendre les représentations des comédies plus parfaites. Pour leur donner

(aux acteurs et actrices) moyen de se perfectionner de plus en plus, Sa Majesté veut que ladite seule troupe puisse représenter les comédies dans Paris, faisant défenses à tous autres comédiens français de s'établir dans la ville et faubourgs de Paris, sans ordre exprès de Sa Majesté ».

Telle est la volonté de Louis XIV qui, pour le moment, s'occupe seulement de la question d'art ; mais en même temps c'est une première mainmise sur les « Comédiens ordinaires du Roi » qu'il place déjà sous sa dépendance en ordonnant que « leur liste sera arrêtée par Sa Majesté ». Il commence le 3 janvier 1681 par fixer leur nombre à 27 et désigne nommément ceux qui sont jugés dignes de jouer la comédie en sa présence et dans ses palais.

Pour sceller cet arrangement d'une façon plus palpable, un brevet du 24 août 1682 accorde aux Comédiens français une subvention *annuelle* de 12.000 livres, dite pension royale. Et notez ce petit mot, annuelle, glissé incidemment. Ce n'est plus une gratification comme celle de 6.000 livres que le Roi avait accordée en août 1665, quand la « troupe de Monsieur » devint royale, et qu'il porta à 7.000 en mars 1670, indépendamment de celle que touchait son chef depuis 1663, « en qualité de bel esprit ». Non, c'est une allo-

cation qui promet de se renouveler annuellement comme le traitement de fonctionnaires qui ne porteront pas seulement l'étiquette de Comédiens du Roi, mais seront gardés à son entière disposition. L'élan donné ne s'arrêtera plus ; les artistes du Théâtre Français seront désormais placés, sinon à la discrétion, tout au moins sous la tutelle administrative des divers gouvernements qui se sont succédé, ainsi qu'on va le voir par la suite.

Avec l'âge, les tendances d'esprit de Louis XIV changèrent de direction sous l'influence de M^me^ de Maintenon, et s'éloignèrent insensiblement des choses de théâtre, la Comédie Française comprise. Celle-ci n'en continua pas moins à suivre les usages établis du vivant de Molière, et dont elle n'avait qu'à se féliciter. Fleury a pris soin de nous indiquer le détail de son fonctionnement :

« Les Comédiens se gouvernaient eux-mêmes sous la surveillance et la direction de MM. les Gentilshommes de la Chambre. Il y avait vingt-deux parts sur le produit des recettes et ces vingt-deux parts étaient divisées entre les acteurs sociétaires, dans des proportions inégales et en quelque sorte relatives : les premiers sujets avaient part entière, les autres demi, trois quarts, ou quart de part seulement, selon le

mérite ou les services de chacun. Tous les mois, les comptes étaient réglés et, après avoir prélevé les frais d'administration et les pensions des acteurs à la retraite, on procédait au partage des vingt-deux parts dans l'échelle de proportion établie. Sur tous les traitements, il se faisait généralement des retenues proportionnelles pour constituer le fonds de la caisse des pensions, retenues destinées aux acteurs retirés ou invalides. *Cette institution venait de Molière.* Ce père de la comédie voulait que, dans leurs vieux jours, les sociétaires fussent au-dessus du besoin et même dans une position honorable. L'acteur reçu à l'essai était tout simplement aux appointements, l'administration ayant le droit de le renvoyer à volonté. »

Cela se passait encore de la sorte vers 1756, où la Direction de la Comédie Française incombait à l'Intendant des Menus, comme intermédiaire et agent d'exécution des premiers Gentilshommes de la Chambre qui touchaient de plus près à la personne royale.

Toutes les opérations des Menus relevaient de ces grands officiers de la Couronne, d'abord au nombre de six, puis réduits à quatre. C'était le plus haut degré de la hiérarchie. L'un d'eux était plus particulièrement chargé de la Comédie Française. Après eux venaient les inten-

dants, supprimés en 1780, et remplacés par des Commissaires de la Maison du Roi.

Entre temps, par arrêt du Conseil en date du 18 juin 1757, Louis XV avait fait un règlement aux termes duquel un artiste pouvait se retirer après vingt ans révolus mais, par contre, pouvait être retenu dix ans de plus. Le même règlement imposa aux comédiens de faire un acte de société, non pour créer entre eux une association civile ou commerciale, mais pour établir un lien sous l'autorité du Gouvernement. Cet acte intervint le 11 juin 1758 et fut confirmé par un arrêt du Conseil du 12 janvier 1759. L'arrêt initial de 1757 donnait une sanction légale à la Constitution de la Comédie Française, directement placée sous l'autorité absolue du monarque. Cette volonté de domination se révèle chaque fois que l'intervention royale se manifeste. Ainsi, au moment de la livraison aux Comédiens de la salle édifiée par Peyre et de Vailly, l'arrêt du Conseil d'Etat du 16 février 1782, tout en précisant la destination, n'a garde d'oublier la clause « pour être surveillée sous l'autorité et par les soins des directeurs et administrateurs généraux, comme édifice royal ».

Cette surveillance et cette autorité n'étaient nullement platoniques. Loin de là.

Si le choix des pièces et des interprètes res-

tait à peu près à l'agrément de la Compagnie, il n'en était pas de même pour les représentations. Tantôt on interdisait telle œuvre ou tel passage ; tantôt on donnait l'*ordre* à un artiste de jouer ; tantôt on réprimandait les indociles ou les inexacts. Et ces réprimandes ne se contentaient pas d'être verbales, elles se traduisaient souvent par la condamnation à la prison, ni plus ni moins ; la durée de l'incarcération était subordonnée à l'importance de la faute commise ou tout bonnement au bon plaisir de MM. les Gentilshommes de la Chambre, qui reprenaient à leur compte, vis-à-vis des Comédiens, la formule royale : « Tel est notre bon plaisir. »

Le For l'Evêque.

La peine était ordinairement subie dans une prison qui s'appelait *le For l'Evêque.*

Etant données les relations plutôt froides existant entre l'épiscopat et les Comédiens, à propos de ceux-ci

> ..... On ne s'attendait guère
> A voir l'*Evêque* en cette affaire.

Aussi bien ne s'agit-il pas ici d'évêque à proprement parler, mais d'un lieu de détention parfois utilisé pour les comédiens, auteurs, etc.

Quelques éclaircissements n'en sont que plus nécessaires ; nous en empruntons la substance à l'excellent ouvrage de l'érudit historien et bibliothécaire de l'Arsenal [1]. Les amateurs du vieux Paris s'y reporteront avec intérêt pour retrouver maints détails circonstanciés, agrémentés de nombreuses anecdotes parfois piquantes.

Bornons-nous à de courtes explications, sans nous éloigner de notre sujet.

Et d'abord, quelle est l'origine de ce nom *for l'Evêque ?* Quelle est la destination de l'établissement qu'il désigne ?

Sur l'origine du nom, les commentateurs ne sont pas d'accord, comme de juste ; *Grammatici certant...* Les uns, l'écrivant *fort* l'Evêque avec un *t*, prétendent qu'il s'agissait d'une forteresse ; quant à l'évêque, ils le laissent dans une ombre discrète, ce qui les dispense de précision. D'autres l'orthographiant *four*, estiment que les vassaux de l'évêque de Paris avaient l'obligation de faire cuire leur pain dans un four attenant à la propriété du prélat, d'où la dénomination de « four l'évêque » et, par altération, « for l'évêque ». D'autres enfin rappellent que dans l'ancien français, les mots *for*, *fuer*, *four*,

1. Funck-Brentano. *La Bastille des Comédiens.* Le For l'Evêque. (Hachette, 1910).

signifient loi, coutume, juridiction, que d'autre part le mot *four* aurait son étymologie dans le mot latin *forum* ; remarquant ensuite que le jugement rendu trouvait son application dans les locaux voisins du tribunal et servant de prison, ils en arrivent à conclure qu'il faut prendre la partie pour le tout et ne voir dans le For l'Evêque ni boulanger, ni pain, ni four, mais tout simplement un lieu de justice, puis de détention, soumis à la dépendance de l'évêque parisien.

Il semble prudent de se rallier à cette dernière interprétation, d'autant qu'elle justifie pleinement l'affectation dont comédiens et comédiennes bénéficièrent plus tard quand, en février 1674, le Grand Roy s'appropria le For l'Evêque, non sans avoir donné au prélat une légitime compensation pour « la perte de ses droits de haute justice et de geôle ». Dès cette époque, le For l'Evêque devint prison royale, très commodément située non loin du Palais de Justice, où se rendaient les sentences ; il n'y avait qu'un pont à traverser, et sitôt jugé et généralement condamné, on avait la satisfaction appréciable d'être immédiatement dans son nouveau gîte, donnant d'un côté quai de la Mégisserie et de l'autre rue Saint-Germain-l'Auxerrois.

Ainsi que la vertu, le crime a ses degrés,

de même, le genre de prison variait selon la qualité ou le milieu social du contrevenant. Le For l'Evêque était considéré déjà comme une prison de choix, et c'est pour ce motif que *les Comédiens ordinaires du Roy* bénéficiaient de la faveur d'y être logés, partagée d'ailleurs avec des camarades de scènes lyriques, pour inobservation des règlements ou manquement à la déférence due tant au public qu'aux Gentilshommes de la Chambre chargés d'une direction théâtrale.

Ordinairement la peine encourue et infligée était individuelle ; parfois cependant elle frappait un groupe, comme dans la circonstance suivante qui se présenta en 1765. Un artiste du nom de Dubois, peu recommandable en sa vie privée, devait remplir le vendredi 19 avril un rôle dans la pièce intitulée *Le Siège de Calais*. Ses camarades, blâmant sa conduite, refusèrent de paraître sur la scène à ses côtés. Ils furent tous condamnés à la prison, tous, y compris M^lle^ Clairon. Le soir même « grand concours à la prison, même de dames de distinction » qui voulurent faire visite à la célèbre tragédienne. Celle-ci fut d'ailleurs aussitôt élargie, soi-disant pour raison de santé ; mais M. de Sartine,

alors lieutenant de police, crut devoir limiter à six le nombre des personnes qu'elle pourrait recevoir. Quant à ses codétenus on les faisait sortir chaque soir pour leur service au théâtre, et on les ramenait en prison la représentation terminée. Au surplus, le séjour était généralement de peu de durée et, s'il se prolongeait, l'existence n'était pas très pénible au For l'Evêque ; on y menait même souvent joyeuse vie en agréable compagnie, à ce point que parfois les gardiens devaient mettre le holà.

Les comédiens et comédiennes n'avaient pas seuls le privilège d'habiter le For l'Evêque ; cette prison abritait généralement les délinquants pour affaires se rapportant au théâtre, tels des directeurs, des libraires, des imprimeurs ; quant aux colporteurs et camelots, le For l'Evêque étant jugé trop beau pour eux, ils prenaient modestement le chemin de Bicêtre. Parmi les directeurs, on peut citer Beaugrand de Strasbourg, en 1756, et Mayer de Vienne, directeur de l'Opéra Comique, en 1734. Les auteurs y avaient aussi droit d'asile : La Harpe le sut en 1760. Toutefois quand le criminel (?) était de marque, tel un Voltaire, un Marmontel, un Beaumarchais, un Diderot, un marquis de Mirabeau, on lui octroyait la Bastille ou Vincennes.

Le For l'Evêque fut démoli en 1782. Les artistes durent renoncer à leur prison favorite et se contenter de payer des amendes lorsqu'ils avaient failli à leurs devoirs professionnels.

Sur l'emplacement de la prison existe aujourd'hui une belle maison de rapport, au n° 16 du quai de la Mégisserie.

*
* *

La démolition du For l'Evêque, complétée par la Révolution de 1789, avait délivré les Comédiens de cette prison de Damoclès qui menaçait leur liberté pour toute désobéissance ou insubordination vis-à-vis des représentants de la royauté. La Terreur les incarcérait avec plus de rigueur pour cause de fidélité à la monarchie ; grâce au 9 thermidor, ils recouvraient la liberté de leurs personnes pour subir pendant quelques années le despotisme du Directoire, qui, dit Fleury, « fermait les salles de spectacle comme on ferme une boutique ». Survint le Consulat qui, sous l'étiquette de la République, reprit, moins la prison, les anciens errements dus à l'initiative de Louis XIV. A peine en fonctions, le premier Consul commence par décréter, le 23 thermidor an VIII (août 1800), que : « La Salle du Théâtre Français, sis rue de la Loi,

avec ses dépendances et le mobilier nécessaire à son entretien, sera acquise par la République pour être consacrée aux représentations dramatiques. » A cette date remontent les premières tentatives faites pour la reconstitution du Théâtre.

Un arrêté des Consuls du 13 Messidor an X, (2 juillet 1802) en reconnaît l'importance par une allocation annuelle de 100.000 francs (Art. I).

Art. II. Les Comédiens acquitteront : 1° le loyer de leur salle (ils en furent exonérés en 1852, sous le Ministère de M. de Morny, par le prince Louis-Napoléon, président de la République) ; 2° les pensions de retraite qui seront accordées avec l'agrément du Gouvernement.

Art. III. La recette journalière sera employée à payer les parts. Ces articles ne réglaient que le côté administratif; mais à la fin de la même année 1802, le 28 novembre (6 frimaire an XI), un autre arrêté place la Comédie Française *sous la surveillance et la Direction du Préfet du Palais :*

Déjà Napoléon perçait sous Bonaparte.

Moins de deux mois après, le 28 nivôse an XI (20 janvier 1803), M. de Rémusat décidait qu'un acte serait passé entre les Comédiens, ce qui eut lieu le 27 germinal an XII (17 avril 1804). Le

18 mai suivant, les pouvoirs publics décernaient la dignité impériale à Bonaparte, promu Napoléon Ier.

*
* *

Acte de société du 27 germinal an XII (17 avril 1804) **et décret du 15 octobre 1812, dit décret de Moscou.**

Arrêtons-nous sur cet acte de Société du 27 germinal an XII, passé entre Mesdames et Messieurs les Comédiens français, par devant Me Hua, notaire, en présence de François-René Mahérault, commissaire du Gouvernement, et pour l'exécution duquel les sociétaires font élection de domicile en leur salle d'assemblée au Théâtre Français, rue de la Loi.

Aussi bien l'acte par lui-même vaut la peine de retenir notre attention : d'abord il est inspiré du passé dont il retrace les éléments principaux ; ensuite et surtout, il est reproduit en grande partie, quelquefois textuellement, par le légendaire décret de Moscou, qui sert encore aujourd'hui de règlement dans la Maison de Molière.

Pour qu'on puisse s'en rendre compte, nous avons juxtaposé, pour les points principaux, les articles tant de l'acte de Société que du décret

de Moscou qui traitent de questions communes ou analogues.

ACTE DE SOCIÉTÉ

du 27 germinal an XII (17 avril 1804).

—

ART. 1er.

Les Comédiens français comparants se sont associés pour l'exploitation du Théâtre Français, à Paris.

ART. 3.

La société sera purement commanditaire sous l'autorité expresse du Gouvernement, au moyen de quoi chacun desdits sociétaires partagera les bénéfices de la société.

ART. 4.

La société se divise en 25 parts qui seront réduites à 23, dont une restera en séquestre pour les besoins imprévus.

DÉCRET

Sur la surveillance, l'organisation, l'administration, la comptabilité, la police et la discipline du Théâtre Français.

Fait au quartier de Moscou, le 15 octobre 1812.

ART. 5.

Les Comédiens de notre Théâtre Français *continueront* d'être réunis en société.

ART. 1er.

Le Théâtre Français *continuera* d'être placé sous la surveillance et la direction du surintendant de nos spectacles.

ART. 2.

Un commissaire impérial, nommé par nous, sera chargé de transmettre aux comédiens les ordres du surintendant.

ART. 6.

Le produit des recettes, tous les frais et dépenses prélevés, sera divisé en 24 parts.

Ces 25 parts seront distribuées et appartiendront auxdits sociétaires dans les proportions fixées par un état arrêté par le préfet du Palais du Gouvernement chargé de la surintendance du Théâtre Français.

ART. 7.

Une de ces parts sera mise en réserve pour être affectée aux besoins imprévus.

ART. 10.

Les parts restantes continueront d'être réparties entre les comédiens sociétaires.

ART. 12.

Après vingt ans de service seulement, tout sociétaire prendra sa retraite ; à moins que le Gouvernement et le Comité d'administration n'en décident autrement.

ART. 12.

Tout sociétaire contractera l'engagement de jouer pendant vingt ans ; et après vingt ans... (*même texte que ci-contre, art. 12*).

ART. 13.

Le sociétaire qui se retirera après vingt ans de service aura droit à une pension viagère de la part du Gouvernement et à une pension égale de la part de la société.

ART. 13.

Conforme à l'art. 13 ci-contre.

ART. 15.

S'il survient à l'un des sociétaires des accidents ou infirmités avant le terme de vingt années, il aura droit à une quotité ou à la totalité de la pension de 2.000 fr. de la société, sauf le recours du sociétaire au Gouvernement.

ART. 15.

Un sociétaire qu'un accident ayant pour cause immédiate le service de notre Théâtre Français ou des théâtres de nos palais, obligerait de se retirer avant d'avoir accompli ses vingt ans, recevra en entier les pensions fixées par l'article 13.

ART. 17.

Pour assurer et effectuer le payement des pensions de la société, il sera établi un revenu annuel de 50.000 fr. qui sera destiné au paiement des arrérages.

ART. 18.

La somme nécessaire pour produire ces 50.000 francs sera fournie par les sociétaires sur les produits de la recette de la Comédie Française.

ART. 19.

Ces sommes seront remises par le caissier, entre les mains du notaire de la société, pour être par lui placées, à mesure desdites remises, sur le Mont de Piété.

ART. 22.

Aucun des sociétaires ne pourra aliéner la portion pour laquelle il aura contribué dans le fonds desdites pensions.

ART. 29.

Les fonctions du Comité d'administration sont d'inspection, de surveillance et

ART. 19.

Les pensions accordées sur le fonds de 100.000 fr. de rente accordé par nous à notre Théâtre Français seront acquittés tous les trois mois sur les fonds qui seront touchés à la caisse d'amortissement.

ART. 21.

Pour assurer le paiement des pensions accordées sur les fonds particuliers de la société, il sera prélevé chaque année, sur la recette générale, une somme de 50.000 francs.

ART. 22.

Cette somme sera versée entre les mains du notaire du Théâtre Français et placée par lui à mesure pour le compte de la société.

ART. 23.

Aucun sociétaire ne peut aliéner ni engager la portion pour laquelle il contribue au fonds de cette rente.

ART. 30.

Un comité composé de six hommes membres de la société, présidé par le

de propositions. Elles sont réglées par un règlement particulier.

ART. 31.

La police tant des assemblées du comité que des assemblées de la société, ainsi que les détails de l'administration, seront fixés par un règlement particulier.

ART. 32.

Les recettes seront faites dès les dépenses de la société acquittées, par un caissier choisi par la société et agréé par le Gouvernement.

ART. 34.

Le caissier sera tenu de fournir un cautionnement de 60.000 francs en immeubles de valeur double.

ART. 40.

A la fin de chaque mois, les états de recette et de dépense seront visés et arrêtés par le commissaire du Gouvernement et le comité.

ART. 41.

Le caissier prélèvera sur la recette: 1° les honoraires

commissaire impérial, sera chargé de la régie et administration des intérêts de la société.

ART. 45.

Le comité sera également chargé de tout ce qui concerne l'administration théâtrale, la formation des répertoires, l'exécution des ordres de début, la réception des pièces nouvelles, sous la surveillance du commissaire impérial et l'autorité du surintendant.

ART. 33.

Le caissier sera nommé par le comité et soumis à l'approbation du surintendant.

Il fournira en immeubles un cautionnement de 60.000 francs.

ART. 34.

A la fin de chaque mois les états de recette et dépense seront arrêtés par le comité et approuvés par le commissaire impérial.

ART. 35.

Seront prélevés sur la recette, *d'abord les droits*

des comédiens, ainsi que la solde des employés et gagistes ; 2° le montant des mémoires tant pour dépenses courantes que pour fournitures extraordinaires ; 3° la somme prescrite pour le fonds et les arrérages des pensions de la société.

ART. 42.

Le surplus est partagé entre les sociétaires suivant la portion de part déterminée pour chacun d'eux.

ART. 43.

Le caissier est autorisé à toucher, tous les six mois, à la caisse d'amortissement les arrérages de 100.000 fr. de rentes accordés par le Gouvernement.

ART. 44.

Dans le courant du même mois, il soldera : 1° un semestre du loyer du foyer de la salle ; 2° un semestre de la pension accordée aux artistes retirés ; 3° un semestre des indemnités pour supplément d'appointements accordées par le Gouvernement.

ART. 45.

A la fin de chaque année le caissier donnera un compte général de recettes et de dépenses tant pour les

d'auteur, ensuite toutes les dépenses : 1° pour appointements d'acteurs ; traitements d'employés ou gagistes ; 2° la somme prescrite pour le fonds des pensions de la société ; 3°... (*identique au 2° ci-contre, art. 41*).

ART. 36.

Le reste sera partagé conformément aux articles 6, 7, 8, 9 et 10.

ART. 37.

Le caissier touchera, tous les trois mois, à la caisse d'amortissement, le quart de 100.000 francs de rente affectés au Théâtre Français, et soldera, avec ces 25.000 francs : 1° les pensions des acteurs retirés ou autres pensionnaires ; 2° les indemnités pour supplément d'appointement accordées aux acteurs ; 3° le traitement du commissaire impérial ; 4° le loyer de la salle.

ART. 38.

A la fin de chaque année, le caissier dressera le compte des recettes et dépenses pour le fonds de la société.

fonds de la société que pour les fonds accordés par le Gouvernement ; ce compte sera arrêté définitivement par l'assemblée générale en la présence du commissaire du Gouvernement et des membres composant le Conseil de la Comédie.

ART. 46.

Aucune pièce ne pourra être représentée sur le théâtre desdits sociétaires que revêtue de l'approbation du Gouvernement.

ART. 49.

Tout sociétaire ayant servi trente ans aura droit au produit d'une représentation à son choix donnée par ses camarades lors de sa retraite de ladite société.

ART. 50.

Toutes les difficultés qui pourront s'élever entre les artistes pendant l'existence et la durée de la présente société sur aucune clause du présent acte en ce qui touche leurs intérêts respectifs, et en toutes matiè-

ART. 39.

Ce compte sera remis au comité qui l'examinera et donnera son avis.

Il sera présenté ensuite à l'assemblée générale des sociétaires qui pourra nommer une commission de trois de ses membres pour le revoir. Enfin le compte sera soumis au surintendant, qui l'approuvera, s'il y a lieu

ART. 68.

La lecture des pièces nouvelles se fera devant un comité de neuf personnes choisies parmi les plus anciens sociétaires, par le surintendant.

ART. 84.

Tout sociétaire ayant trente ans de service effectif pourra obtenir une représentation à son bénéfice, lors de sa retraite. Cette représentation ne pourra avoir lieu que sur le Théâtre Français.

ART. 86.

Toutes les affaires contentieuses seront soumises à l'examen d'un conseil de jurisconsultes.

Ce conseil *restera composé ainsi qu'il l'est aujourd'hui*, et sera réduit à l'avenir, par mort ou par

res contentieuses, seront jugées en dernier ressort par les membres composant le Conseil de la Comédie.

Art. 51.

Il y aura un Conseil de la société.

Art. 52.

Le Conseil sera composé de jurisconsultes, avocats, notaires et avoués.

N. B. — L'art. 53 et dernier, désignait nommément pour composer ce Conseil : 5 anciens jurisconsultes 1 notaire, 1 avoué au tribunal d'appel de Paris et 2 avoués au tribunal de 1re Instance de Paris.

démission, au nombre de trois jurisconsultes, deux avoués, et le notaire du théâtre.

En cas de vacance, la nomination se fera par le comité, avec l'agrément du surintendant.

Du rapprochement des nombreux extraits qui précèdent, il résulte clairement que le décret de Moscou n'a rien innové ; il n'a pas fallu faire grands frais d'imagination pour en arrêter le texte ; on peut considérer qu'il est le complément et la consécration inscrits au *Bulletin des Lois* [1] de tous les règlements adoptés depuis 1802.

1. *Bulletin des Lois*, 4e série. B. 469, n° 8577.

L'acte de Germinal a constitué l'entreprise particulière de la Société en lui conférant la faculté de gérer et d'administrer ses intérêts propres et matériels. Dans l'intention d'assurer aux représentations dramatiques une interprétation supérieure, le Gouvernement de Napoléon Ier éleva l'entreprise particulière au rang d'institution publique. Tout en réglant les rapports de la société avec l'Etat, il se garda bien d'en modifier les bases. En réalité le Gouvernement avait la haute main sur l'institution : il donnait la salle, subventionnait et administrait d'une manière absolue dans presque tous les cas.

RUE DE RICHELIEU

1° de 1799 à 1815.

Nous connaissons maintenant les règles qui ont présidé au *modus vivendi* de la Comédie Française et dont le point de départ remonte à Molière. Dès lors nous pouvons reprendre l'histoire de notre théâtre au moment où nous l'avons laissée, c'est-à-dire au 30 mai 1799, quand tous les comédiens furent rassemblés rue de Richelieu.

Nous n'aurons plus, heureusement, à les suivre dans des déplacements désormais abandonnés et nous nous contenterons de signaler, au fur et à mesure des années qui viendront, les faits, améliorations ou modifications qui nous paraîtront dignes de remarque.

*
* *

François de Neufchâteau, devenu Ministre de l'Intérieur de par le Directoire, nomma le premier commissaire du Gouvernement, au moment

de la fusion en un seul groupe de tous les comédiens. Il s'appelait Mahérault. C'était un excellent homme, qui avait une tâche bien rude à remplir. Il lui fallait concilier les intérêts, calmer les passions, ne pas froisser les amours-propres, éviter de ranimer les luttes politiques ; la patience, le tact, la diplomatie devaient venir à son aide ; il possédait en outre la foi. « Je veux, disait-il, que le Théâtre Français soit une œuvre nationale, je veux que les artistes soient chez eux et que la maison s'appelle la *Maison de Molière*, de Corneille et de Racine. »

Ce brave homme réussit, et ce ne fut pas sans mérite, si l'on songe aux difficultés de toute sorte qu'il dut surmonter. Il apparut moins heureux du côté architectural. Son influence, si ce n'est son goût, ne put s'opposer à de bien fâcheuses restaurations de la salle.

Victor Louis avait fait une œuvre élégante et majestueuse, admirée par tous, et, de nos jours encore, appréciée et citée par les artistes et les connaisseurs. Jean-Charles-Alexandre Moreau et M. Palaiseau, tous deux architectes, furent chargés d'accommoder la salle au goût du jour.

L'aménagement des loges en balcon et des amphithéâtres offrait une disposition des plus flatteuses et d'un effet fort original. Une double

ordonnance de colonnes superposées en eut raison. Plaquée devant les loges, avec une régularité et une uniformité lamentables, cette colonnade ionique présentait à chaque étage comme une série de *box* (le mot n'est pas de l'époque, nous l'employons pour mieux rendre notre pensée), dans le genre des baignoires, mais en pleine lumière, d'un effet désastreux, et, qui masquait en grande partie la vue de la scène aux spectateurs. Pour compléter la *restauration*, la coupole et ses pendentifs furent supprimés. Cet état de choses dura jusqu'en 1822 ; nous en reparlerons à cette date.

Le Premier Consul avait officiellement manifesté l'intérêt qu'il portait au Théâtre Français, en confiant à M. de Rémusat le soin de faire dresser l'acte de société de Germinal. Le général Bonaparte avait déjà marqué sa prédilection pour l'art et le théâtre, lors de son départ pour l'expédition d'Egypte en mai 1798. Indépendamment des ingénieurs et des savants qu'il faisait embarquer avec lui, il désirait emmener à sa suite un groupe d'acteurs dans tous les genres. L'avis en fut affiché. Le concours eut lieu ; on n'eut que l'embarras du choix parmi ceux et celles que tentait la terre de Sésostris. On croyait à une fantaisie du grand capitaine ; erreur : il craignait l'ennui pour ses soldats, et

il voulait montrer en même temps combien était grande sa tranquillité d'esprit, puisqu'il menait de front la victoire et la comédie.

La sollicitude qu'il témoignait aux artistes ne fit que s'accroître avec les grandeurs, et Napoléon 1er ne cessa de s'occuper de la Comédie Française, chaque année, pendant la durée de son règne. Il dit un jour : « Le Théâtre Français est la gloire de la France, l'Opéra n'en est que la vanité. » Cette parole, loin d'être une boutade, traduisait le fond de sa pensée. On sait dans quelle estime il tenait le grand tragédien Talma ; son mot sur Corneille qu'il « aurait fait prince, s'il eût vécu de son temps », flotte dans toutes les mémoires.

Peu après son élévation à la dignité impériale, le 3 juillet 1804, on n'inscrit plus sur les affiches « les comédiens français sociétaires », mais bien *les Comédiens ordinaires de l'Empereur*. M. de Rémusat, de simple préfet du Palais, fut nommé, le 1er novembre 1807, surintendant général avec pleins pouvoirs administratifs sur les Sociétaires du Théâtre Français. Il n'en continua qu'avec plus de zèle à s'occuper de la troupe artistique du souverain. Sous le Premier Empire, 45 tragédies et 79 comédies furent représentées à la Cour Impériale, dans les résidences de Saint-Cloud, Fontainebleau, les Tui-

leries, la Malmaison, Compiègne, Trianon et l'Elysée.

Le côté matériel n'était pas oublié par l'homme de génie qui n'omettait aucun détail ; il savait que la gloire et l'amour-propre ne perdent pas à s'accompagner d'un peu d'argent. Il songeait donc à ne pas laisser vide la caisse de la Comédie. Indépendamment de la subvention annuelle accordée sur la cassette impériale, il exigeait que tous les membres de la famille et les grands dignitaires de la Couronne eussent leur loge au Théâtre Français. Il payait la sienne 21.000 francs. La moyenne du prix des loges louées à l'année était de 12.000 francs par mois, soit 144.000 francs par an.

Talma, personne ne l'ignore, était l'artiste préféré de l'Empereur qui lui offrit, à Erfurt, en l'année 1808, *un parterre de rois ;* pendant ce séjour dans la ville saxonne, l'illustre tragédien, soumettait chaque matin au vainqueur de l'Europe l'affiche de la représentation du soir.

« Les Comédiens ordinaires de l'Empereur » furent aussi conviés d'urgence à Dresde sur l'ordre de M. de Rémusat. S'il aimait ses artistes, le héros militaire les menait « tambour battant », c'est le cas de risquer l'expression. Ces messieurs et ces dames ne se faisaient d'ailleurs

pas prier; on se disputait la faveur d'être porté sur la liste des élus. Ce voyage à Dresde eut lieu en mai 1812, alors que Marie-Louise, archiduchesse d'Autriche, mère de Napoléon II, régnait sur la France. S'ils n'eurent pas sous les yeux un parterre uniquement composé de rois, qu'ils appelaient irrévérencieusement les « chambellans de l'aigle », ils jouèrent cependant devant une salle très aristocratique. Qu'on en juge : d'abord et au premier rang, l'empereur et l'impératrice d'Autriche, qui avaient spontanément quitté Vienne pour Dresde, sachant y trouver leur gendre ; puis un des grands rois du Nord, un prince royal, vingt princes venus de la Baltique et du Rhin, d'illustres confédérés, des ducs souverains, et avant tous, *supereminet omnes*, le conquérant ! Quelle émotion, quelle joie, mais quels battements de cœur ! Rien de magnifique comme cette fête, dont la date fut avancée du 15 au 10 août. Pressé de recommencer la guerre, Napoléon devait se hâter de *figurer*, devant les rois présents, en maître du monde. Le matin, il passait en revue cent mille hommes manœuvrant comme un seul sous l'éclat des cuirasses, des casques, des baïonnettes et soulevant l'enthousiasme d'une population venue en foule de Dresde et des environs admirer ce spectacle unique. Le soir, il y avait

illumination dans les rues, feu d'artifice sur l'Elbe et bal à la cour.

Le lendemain : « Ma comédie s'est bien conduite », dit l'Empereur, en donnant ses ordres pour les gratifications et les récompenses. Sa pensée se dirigeait aussitôt vers ses compagnons d'armes, autres héros non moins glorieux, mais plus obscurs, auxquels il comptait redire prochainement : « Soldats, je suis content de vous ! » Ce prochainement, c'était Moscou ! La Comédie Française y retient encore son attention. Mais voici le Kremlin en feu et l'armée en retraite. Injonction avait été faite aux comédiens de regagner la France aussi promptement qu'ils l'avaient quittée. Ils remontaient en voiture quand le grand homme remontait à cheval. Combien de temps avaient-ils encore devant eux pour porter l'étiquette, dont ils étaient si fiers, de *Comédiens ordinaires de l'Empereur ?*

2° De 1815 à 1922.

En 1814, la Comédie Française dut saluer l'arrivée de Louis XVIII et revenir, après les Cent jours, à l'ancienne formule : « Comédiens ordinaires du Roi ». Les gouvernements pouvaient changer mais non leur attachement aux artistes de la Maison de Molière.

La Restauration, sous l'apparence d'abolir le décret de Moscou, lui substitua les Ordonnances de 1816 et de 1822 qui en reproduisent forcément les principaux éléments. En 1820, la Compagnie, replacée d'abord sous la direction de l'Intendance des Menus Plaisirs, passe sous celle des Intendants royaux jusqu'à la révolution de 1830.

Les travaux exécutés par Moreau et Palaiseau n'avaient pas embelli l'intérieur de la salle; ils n'eurent pas non plus comme résultat de la consolider. En 1822, sa solidité parut compromise par suite du mauvais entretien et des réparations brutalement exécutées les années précédentes. Pierre-François-Léonard Fontaine fut chargé d'une nouvelle réfection. Ne pouvant, vu l'état du gros-œuvre, entreprendre de rétablir la salle dans son état primitif, « il dut se borner à supprimer les malencontreuses colonnes de ses prédécesseurs. Toutefois, conservant d'abord l'étage supérieur et les avant-scènes, il ne les fit disparaître que quelques années après pour les remplacer par une rangée de loges et par le motif à cariatides qui accompagnait le rideau [1]. » Ces modifications

1. Henri Prudent et Paul Guadet, « Les Théâtres du Palais Royal », *Bulletin de la Société des Architectes*, diplômés par le Gouvernement.

furent exécutées du 1er juillet au 31 août 1822.

La révolution de 1830 plaça la surveillance de la Comédie dans les attributions du Ministre de l'Intérieur et rétablit les effets du décret de Moscou. Le baron Taylor étant Commissaire royal, les comédiens sociétaires résolurent de gérer directement leurs affaires. S'ils avaient du succès sur les planches, ils en obtinrent moins dans la sauvegarde de leurs intérêts professionnels. L'Odéon et la Porte Saint-Martin, deux beaux théâtres, leur faisaient une vive concurrence ; le grand drame y avait conquis une importante place, interprété par d'éminents artistes, dont certains venaient du Théâtre Français. Déçus dans leurs espérances, ils se décidèrent, en juin 1833, à prendre pour Mentor Jouslin de la Salle, qui, le premier, porta le titre de Directeur de la Comédie Française.

Dans la séance du 1er mars 1832, le Ministre du roi Louis-Philippe, comte d'Argout, informait la Chambre des Députés d'une combinaison tendant à rendre les représentations de l'Odéon plus intéressantes, en variant le plus possible les spectacles offerts à la jeunesse des Ecoles sur son théâtre favori. A cet effet il avait obtenu d'une demi-douzaine de directeurs de théâtres le consentement de passer sur la rive gauche une fois par semaine avec leurs pièces

en vogue. Le Comité de la Comédie Française ne fut pas le dernier à répondre au désir ministériel, et dans le but de faire profiter le Quartier latin de la richesse d'un répertoire supérieurement interprété, il promit la collaboration bihebdomadaire des artistes de la Maison de Molière. C'est ainsi que les sociétaires du Théâtre Français furent fêtés à l'Odéon depuis le 25 octobre 1832 jusqu'au 29 avril 1833, fin de la saison théâtrale. L'année 1834 tout entière et l'année 1835, du 1er janvier au 26 mars, les vit passer les ponts avec la même régularité. Il y eut ensuite une interruption en 1836.

Jouslin de la Sallè ne donnait pas satisfaction, bien qu'on lui attribue le mérite d'avoir découvert Rachel, et Bressant, et Augustine Brohan, et Mme Arnould Plessy dont le talent naissant (4 novembre 1834) portait déjà ombrage à Mlle Mars. Ses successeurs en profitèrent ; quant à lui, sa gestion n'était pas appréciée. Il dut céder la place à Védel, son collaborateur, qui, depuis vingt ans, tenait la caisse du théâtre. Un arrêté ministériel du 1er mars 1837 consacrait cette désignation. A peine installé, le second Directeur du Théâtre Français, sollicita l'exploitation de l'Odéon. Il l'obtint pour deux années, à partir du 1er septembre, du comte Camille de Montalivet, pair de France, Ministre de l'Inté-

rieur, Intendant général de la liste civile. La réouverture du *Second* Théâtre Français se fit le 1er décembre avec la collaboration du *Premier*, de la rue de Richelieu, qui continua son concours au jeune *confrère* jusqu'au 30 juin 1838. Dans cette même année, Védel, qui n'avait pas été étranger à la découverte de la future grande tragédienne, eut l'honneur de préparer ses débuts, et Rachel se fit entendre pour la première fois sur la scène de ses futurs triomphes, le 12 juin, dans le rôle de Camille, de l'*Horace* du grand Corneille.

Les deux années de la concession accordée pour la gestion de l'Odéon venaient à expirer, et Védel désirait la renouveler. Les sociétaires de la Comédie Française ne partageaient pas son sentiment et renonçaient à continuer leur concours au théâtre de la rive gauche, estimant qu'ils se faisaient concurrence à eux-mêmes. Après 180 représentations données *in partibus*, ils se retirèrent sous leur tente, conservant la direction de Védel qui, n'ayant plus la double charge de l'Odéon et du Théâtre Français, dût se consacrer exclusivement à ce dernier.

Depuis le mois d'octobre 1838, Buloz, directeur de la *Revue des Deux-Mondes*, remplaçait le baron Taylor en qualité de Commissaire royal près le théâtre.

Attaqué de divers côtés, privé de la direction de l'Odéon, ayant perdu la confiance des sociétaires, critiqué par beaucoup, Védel ne demandait qu'à se retirer et offrit sa démission au Ministre, qui l'accepta le 5 mars 1840. Les comédiens recommencèrent alors à s'administrer eux-mêmes sous la surveillance de Buloz, Commissaire du Gouvernement avec le titre d'Administrateur de la Comédie Française, disposant du pouvoir exécutif. Au départ de Védel, ils revinrent au décret de Moscou dont ils appliquèrent les règles par l'intermédiaire de « semainiers ».

Les semainiers étaient des sociétaires qui se relayaient chaque semaine (d'où leur nom) pour surveiller et faire observer l'ordre et les prescriptions réglementaires.

On ne trouve rien d'intéressant à signaler jusqu'à la révolution de 1848.

En ce qui concerne la salle, quelques restaurations peu importantes y furent faites par Fontaine qui en modifia la décoration avec l'aide du peintre Cicéri dont les ombrages de Marlotte ont gardé l'agréable souvenir. Disons en passant que Fontaine prit sa retraite en 1847 ; âgé de quatre-vingt-cinq ans, il était depuis quarante ans l'architecte attitré des bâtiments de la Couronne et du roi Louis-Philippe. Son successeur,

Louis-Charles-Théodore Charpentier n'exécuta que des travaux intérieurs insignifiants.

Quant aux comédiens, ils continuaient à percevoir la subvention gouvernementale, notablement augmentée depuis l'origine. De 100.000 fr. qu'elle comptait en 1802, elle atteignit successivement 150.000, 180.000 et jusqu'à 200.000 fr., pour arriver à 240.000, puis à 300.000, en 1848.

A cette époque, le 24 février, le Théâtre Français retrouve sa dénomination de Théâtre de la République. L'étiquette changeant entraîne le changement du Directeur: Buloz fut remplacé par Lockroy, auteur dramatique et comédien. Celui-ci ne conserva pas longtemps le poste où l'avait placé la confiance du nouveau gouvernement.

L'illustre tragédienne Rachel était dans toute sa gloire ; elle avait pris un grand ascendant à la Comédie Française. Non contente d'y avoir fait entrer son frère Raphaël et deux de ses sœurs, Rébecca et Sarah, elle émettait la prétention d'y introduire les deux autres, Dinah et Lia Félix. Lockroy paraissait subir son influence et fut vivement combattu, dans le sein même du Comité. Devant une hostilité nettement accusée, il donna sa démission qu'il maintint en dépit des instances faites pour le conserver. Son héritage fut recueilli, à la fin de 1848, par Seveste,

avec le titre de régisseur général, agent de la Société du Théâtre Français, sur la désignation des Comédiens réunis en Comité.

Cette situation provisoire n'améliora pas le sort du théâtre ; les recettes baissaient; l'anarchie régnait ; on réclamait un chef capable de remettre sur pied une administration chancelante. Rachel, influente rue de Richelieu, ne l'était pas moins à l'Elysée, auprès du Prince Président, Louis-Napoléon-Bonaparte. Son candidat était Arsène Houssaye, littérateur aimable, homme d'esprit; il fut agréé comme Directeur *provisoire* par un décret en date du 15 novembre 1849, stipulant dans son article premier : « Les fonctions administratives attribuées au Comité des Sociétaires du Théâtre de la République par l'article 32 et le titre IV du Décret du 15 octobre 1812 (décret de Moscou) sont *provisoirement* confiées à un Commissaire administrateur. Signé : Louis-Napoléon-Bonaparte ; Ferdinand Barrot, Ministre de l'Intérieur. »

Un autre décret, du 27 avril 1850, apporte quelques précisions complémentaires. Par l'article 1er, le Président de la République « place le Théâtre Français sous la direction d'un Administrateur nommé par le Ministre de l'Intérieur », alors J. Baroche. L'article 9 fixe les émoluments de cet administrateur; et l'arti-

cle 12, ceux des sociétaires qui « auront droit à une allocation annuelle, à une quotité dans les bénéfices nets, à une représentation à bénéfice, à une pension et à des *feux* ».

L'article 28 et dernier prend soin d'ajouter que « les dispositions encore en vigueur du décret du 15 octobre 1812 (Décret de Moscou) continuent à recevoir leur exécution ».

Les feux.

Nous venons de parler de *feux*.

Chacun sait que les *feux* constituent un supplément de traitement alloué aux comédiens chaque fois qu'ils jouent. Pour percevoir le sens de ce mot et son étymologie, il convient de faire un pas d'un peu plus de deux siècles en arrière : on voit alors que le 28 septembre 1682, les artistes de la Comédie Française s'attribuaient une indemnité de chauffage, afin de ne pas geler dans leur loge. On peut en inférer que leurs gains n'étaient pas très élevés, et, connaissant le chiffre de cette indemnité, que le bois ne coûtait pas très cher à cette époque ; on leur donnait 5 sols, non « pour monter leur ménage », comme dit la chanson, mais pour faire le *feu*, et moitié, soit 2 sols 6 deniers, pour s'éclairer à la chandelle. Cette gratification était

versée au début de la saison froide et seulement quand l'artiste figurait dans la représentation. Elle atteignit 20 sols le 20 septembre 1700, puis 2 livres en 1760, toujours pour faire le *feu*. Ce petit supplément parut agréable à toucher, si bien que l'usage en fut consacré, qu'il fît chaud, qu'il fît froid, et conserva le nom de *feu*.

*
* *

La nomination d'Arsène Houssaye, en qualité d'Administrateur général, était devenue définitive, en vertu du décret mentionné plus haut.

Son arrivée n'avait pas été accueillie avec entrain ; la réception fut plutôt froide. Le candidat de Rachel eut bien la pensée de substituer à « Théâtre de la République » le nom de « Comédie Française ». Ce changement de frontispice, sans lui concilier la sympathie des uns, ne secoua pas l'indifférence des autres. Plusieurs même en furent choqués, croyant voir dans cette modification un acheminement vers le retour d'un régime autoritaire. Mais l'auteur des *Grandes Dames* se montra diplomate et courtois. La tragédienne ne lui avait pas retiré sa confiance ; une autre grande artiste, Augustine Brohan, prit son parti dans lequel hésitaient à s'enrôler Provost, Samson et Régnier. Comme,

Du côté de la *femme* est la toute-puissance,

il finit par l'emporter, avec l'appui du sexe soi-disant faible. L'hostilité première s'effaça peu à peu. Et puis, faut-il le dire ? les recettes montaient, argument irrésistible pour mettre tout le monde d'accord.

Le 2 décembre 1852, l'Empire est proclamé. L'affiche reproduit l'ancienne formule impériale: « Les Comédiens ordinaires de l'Empereur », et ceux d'entr'eux qui firent la moue quand on avait biffé « Théâtre de la République », s'ils ne le devinèrent pas, avaient du moins flairé l'Empire ; leurs craintes se réalisaient. Arsène Houssaye ne put se maintenir au delà de l'année 1856. Fortement combattu par Camille Doucet, Directeur des Théâtres, il dut s'incliner devant la toute-puissante bureaucratie qui le 1er février lui préféra l'auteur dramatique Empis.

Au mois de juillet 1858, la salle eut besoin de réparations; on en profita pour l'embellir encore. Un mois suffit, du 12 juillet au 14 août, pendant lequel la Salle Ventadour donna l'hospitalité au Théâtre Français, qui reprit sa place rue de Richelieu le 15 août. Cette rentrée fut solennelle. Elle eut lieu le jour de la fête de l'Empereur, célébrée sur la scène de ses « Comédiens ordinaires » par une représentation gra-

tuite. Les heureux spectateurs eurent l'agréable surprise d'admirer, indépendamment de la décoration générale, un fort beau plafond peint par Rubé et Nolau, d'après la composition et le dessin de Barrias (Félix-Joseph).

On y voyait Apollon, chevauchant Pégase, encadré par les inséparables filles de Jupiter et de Mnémosyne, cinq d'un côté et quatre de l'autre ; le compte y était. Tout autour, dans une perspective aussi vaporeuse qu'olympienne, s'espaçaient les personnages mythologiques, réels ou symboliques, auxquels nos poètes les plus illustres avaient emprunté les divers sujets de leurs immortels chefs-d'œuvre.

Persuadé que le Théâtre Français devait être, sinon une Académie, tout au moins un Conservatoire de l'art dramatique français ; convaincu d'autre part que le seul moyen de le rendre tel était d'en faire le temple des œuvres classiques, Empis remit fiévreusement à la scène les tragédies de Corneille et de Racine, sans oublier les comédies de Molière. Les auteurs vivants trouvèrent que la part faite à leurs anciens et vénérés confrères était par trop belle. Ils protestèrent, crièrent à l'exagération, réclamant une place beaucoup plus modeste pour le répertoire et plus considérable pour eux. Leurs doléances furent écoutées en haut lieu ; ils

obtinrent gain de cause. Empis, avec ses théories classiques, fut abandonné. Edouard Thierry saisit le sceptre directorial, le 22 octobre 1859.

Sous sa direction, le théâtre de Louis subit d'importantes modifications. La mise en scène qu'Arsène Houssaye avait élargie et embellie réclamait encore d'autres aménagements. Pierre-Prosper Chabrol y pourvut, de 1860 à 1864, grâce à la liste civile qui fit les frais. L'habile architecte édifia la façade du côté de la rue Saint-Honoré, avec son grand vestibule aboutissant à la rotonde d'entrée sur la rue de Richelieu. De là, un grand escalier d'honneur à double révolution, (l'escalier actuel), construit en pierre, menait à un premier palier duquel partait une deuxième révolution conduisant à un second palier. Là se trouvaient les premières loges et le foyer du public notablement agrandi ; de petit qu'il était, on lui donna 13 mètres de long sur 9 de large. L'inauguration eut lieu le 16 mars 1864.

Le nouveau bâtiment de l'Administration lui est dû ; ainsi que de nouvelles loges d'artistes.

De légères modifications dans la salle, quelques baignoires en plus et l'abaissement de l'orchestre et du parterre sont aussi l'œuvre de P. Chabrol.

Edouard Thierry prit nettement le contrepied

du programme reproché à son prédécesseur Empis. Sans abandonner tout à fait le répertoire, il fit une large place aux auteurs contemporains, parmi lesquels se faufila Alfred de Musset, avec la délicieuse comédie : *On ne badine pas avec l'amour*. Thierry mit également à la scène : d'Emile Augier, *Les Effrontés* (1861), *Le Fils de Giboyer* (1862), et *Le Gendre de M. Poirier* (1864) ; de Sardou, la sémillante *Papillonne* (1862) ; *Jean Baudry* (1863) d'Auguste Vacquerie, le romantique fondateur du *Rappel ; Le Dernier quartier* (1863), d'Edouard Pailleron qui, par *Le Monde où l'on s'ennuie* (1881), se fit une réputation mondiale ; enfin, puisqu'il faut limiter la liste, *Henriette Maréchal* (1865), de tumultueuse mémoire, rappelant les turbulentes soirées d'*Hernani* (1830) et du *Roi s'amuse* (1832) et préludant à celles de *Gaëtana* (1862) d'Edmond About, à l'Odéon, vers la fin de l'Empire, et de *Rabagas* (1872), de Victorien Sardou, au début de la 3e République.

Le 15 juillet 1868, le théâtre fut fermé pour réparations. La compagnie donna pendant un mois des représentations à Dijon, Toulon, Nice et Marseille.

Ceux qui réclamaient des pièces nouvelles et des auteurs nouveaux, « n'en fût-il plus au monde », semblaient avoir reçu pleine et en-

tière satisfaction. Eh bien ! il n'en fut rien. On trouva que trop d'œuvres de Sardou et d'Alexandre Dumas fils prenaient le chemin des boulevards pour s'acclimater au Gymnase et au Vaudeville.

Edouard Thierry n'en continua pas moins à mener la barque de la Comédie Française (dont la devise pourrait être celle de la Ville de Paris, *fluctuat nec mergitur*) si bien qu'à la révolution du 4 septembre 1870, lorsqu'il offrait sa démission, le nouveau gouvernement le pria de ne pas se retirer. A partir de ce moment, il n'eut d'ailleurs pas à s'occuper, en tant que théâtre, du Théâtre Français qui, fermé par ordre le 8 septembre, fut converti en ambulance. La recette dernière, avec *Le Lion Amoureux*, comptait 278 francs !

L'Ambulance de 1870-1871.

Les comédiennes restées à Paris se transformèrent en modestes infirmières, rivalisant de patriotisme et de dévouement. Qu'il nous soit permis de citer M^mes^ Madeleine Brohan, Favart, Jouassain, Reichemberg, Emilie Dubois, Edile Riquer, Victoria Lafontaine.

L'initiative de cette ambulance revient à L. Guillard, archiviste. De nombreux concours

furent offerts ; les dames du théâtre, bien que touchées de cette marque de sympathie bénévole et spontanée, préférèrent assumer seules une tâche dont elles s'acquittèrent à merveille.

La salle du Conseil servit de salle de consultation aux médecins et de réunion pour les infirmières.

Le grand foyer du public reçut d'abord quelques lits dont il fallut augmenter le nombre progressivement. La galerie des bustes, réservée aux officiers, était coupée à l'extrémité par un paravent dissimulant une petite pièce à destination de salle à manger.

A cette ambulance, on apporta le 19 janvier 1871 un jeune pensionnaire de la maison, grièvement blessé, la jambe brisée : Didier-Jules Seveste, qui fut soigné au foyer des artistes. Fils d'Edmond Seveste, directeur de la Comédie Française en 1849, c'était un grand et beau garçon, gentil camarade, lauréat du Conservatoire en 1863, agréable comédien donnant les plus belles espérances. La blessure était mortelle ; il fut amputé le soir même de son entrée à l'ambulance ; le 22 janvier, la croix de la Légion d'honneur était suspendue à son lit avec une rose artificielle. Après son amputation, il s'inquiétait déjà à la pensée de reprendre son service, au théâtre ; pourrait-il remonter sur les

planches en *claudicant ?* : « Je jouerai toujours bien *La Flèche* » pensait-il, « Harpagon dit à La Flèche : Chien de boiteux. » La mort ne lui permit pas de réaliser ce rêve, et l'emporta le 31 janvier. La balle de Buzenval s'était montrée inexorable.

Son convoi, parti de Saint-Roch, fut escorté par un détachement de la garde nationale et par des carabiniers parisiens dont il faisait partie comme sous-lieutenant. Au cimetière, quatre discours furent prononcés, par MM. Edouard Thierry, de Quatrefages, Eugène Moreau, au nom de la Société des Artistes Dramatiques, enfin par le capitaine des carabiniers parisiens[1].

Une petite statuette conserve le souvenir du comédien dans le grand foyer du public.

*
* *

La guerre terminée, la paix signée et la Commune vaincue, Edouard Thierry quitta le théâtre ; il y avait passé des moments difficiles et s'était tiré à son avantage de situations délicates ; il reprit la plume pour nous faire le récit de cette période mouvementée.

Le 8 juillet 1871, il fut remplacé par Emile

1. Les détails relatifs à l'ambulance sont empruntés à l'ouvrage d'Edouard Thierry : *Pendant les Deux Sièges* (*1870-1871*).

Perrin, bien connu dans le monde théâtral. Directeur de l'Opéra-Comique, de février 1848 au 4 novembre 1857, puis du 27 janvier au 19 décembre 1862, il avait fait ses preuves au point d'être appelé, le 20 décembre 1862, à diriger l'Opéra qu'il abandonna, en 1871, pour le poste d'Administrateur général de la Comédie Française.

Dans ces nouvelles fonctions, il se distingua particulièrement et mit en valeur ses qualités exceptionnelles d'artiste et d'organisateur.

Les abonnés lui doivent la création des mardis, puis des jeudis, devenus hebdomadaires de bi-mensuels qu'ils étaient. Il apporta particulièrement ses soins à la mise en scène, à laquelle il donna une grande et légitime importance. Les déplacements collectifs en province et à l'étranger, dus à son initiative ont partout porté la bonne parole française. La saison de Londres, en 1879, entr'autres, fut célèbre et fructueuse. Elle eut son historiographe attitré : Francisque Sarcey, dans ses feuilletons du journal *Le Temps*, relata les faits et gestes de la Compagnie, ses succès, ses triomphes même qui, sans discontinuer, jetèrent le plus vif éclat sur la renommée grandissante de la Comédie Française.

La suspension des représentations rue de

Plafond peint par A.-J. Mazerolle (1879)

Richelieu permit d'apporter quelques réparations à la salle.

Wilbrod-François Chabrol avait, en 1875, succédé à son père décédé ; il créa de nouvelles baignoires à salon ; installa le rideau d'avant-scène peint par Rubé et Chaperon, et substitua au plafond de Barrias, que le gaz avait par trop obscurci, celui de Mazerolle : *La France couronnant Molière, Corneille et Racine.*

Cette œuvre séduisante, anéantie par le feu en 1900, fut, malgré son importance (plus de 100 personnages de 2 mètres de hauteur), exécutée en trois mois et six jours. « Le temps ne fait rien à l'affaire » : il n'avait pas contrarié le fini de l'exécution.

La composition de ce plafond était la suivante : au milieu, La France, des mains de laquelle Molière à gauche, Racine et Corneille à droite, reçoivent des couronnes de laurier d'or. Autour d'eux sont groupés les différents types des comédies de Molière : au premier plan, Marinette et Gros-René, paille en main :

> ....Qu'en dis-tu ? Romprons-nous ?
> Ou ne romprons-nous pas? [1]

Mascarille, négligemment étendu non loin des Précieuses Ridicules ; plus loin Alceste aborde

1. Molière. *Le Dépit amoureux.* Acte IV. Scène IV.

Célimène ; Scapin barre la route à Géronte et masque les apothicaires brandissant leur arme favorite ; Don Juan se pavane en somptueux costume ; Tartuffe « tâte la moelleuse étoffe de l'habit » d'Elmire ; Agnès écoute, avec plus de respect que de conviction, la morale d'Arnolphe ; dans le coin de droite, les successeurs de Molière : Regnard et Beaumarchais, Marivaux et Voltaire se tiennent debout.

La partie supérieure du plafond est réservée aux tragédies de Corneille et de Racine.

A droite, parmi celles de Corneille, se détache Horace, le glaive en main, se précipitant sur Camille :

> ... Ainsi reçoive un châtiment soudain
> Quiconque ose pleurer un ennemi romain ! [1]

A gauche, on aperçoit Jézabel, dévorée par les chiens, Hippolyte tombé de son char,

> Traîné par les chevaux que sa main a nourris [2] ;

puis Esther évanouie dans les bras d'Assuérus.

Au sommet, Apollon conduit les Muses en une sorte de farandole que termine le fougueux Pégase.

1. P. Corneille. *Horace*. Acte IV. Scène v.
2. Racine. *Phèdre*. Acte V. Scène vi.

*
* *

Quelques années plus tard, en octobre 1885, le foyer du public voyait son plafond orné par le pinceau de Guillaume Dubufe. L'artiste représente la Vérité, dans son traditionnel costume, le miroir à la main. Le Drame et la Poésie voltigent auprès d'elle. Deux autres génies ailés lui font cortège ; l'un, la Comédie, lui présente un masque de velours avec un gai sourire, légèrement moqueur ; l'autre, la Tragédie au visage sévère brandit un poignard.

On peut encore jouir de cette aimable composition que l'incendie de 1900 voulut bien épargner.

*
* *

Dans le courant de cette même année 1885, Emile Perrin, âgé de soixante-dix ans, se sentant fatigué, s'abstint de paraître rue de Richelieu ; on ne devait plus l'y revoir. La mort l'emportait le 8 octobre.

Nous avons de lui un portrait fort exact dans les souvenirs de Jenny Thénard, qui le connut bien, ayant eu l'honneur et le plaisir de servir sous sa direction.

« M. Perrin, dit l'excellente artiste, fut un

conducteur incomparable de la Maison de Molière. Il la dirigea en autocrate, en maître absolu peut-être, mais en maître. Aussi a-t-il laissé à ceux-là même qu'il a fait le plus souffrir le souvenir d'un homme estimable et respectable par sa haute valeur. »

Le Directeur des Beaux-Arts, Albert Kaempfen l'avait suppléé pendant sa maladie. Il assura l'intérim, jusqu'au 22 octobre, date à laquelle Jules Claretie prit possession du fauteuil d'Administrateur général, qu'il occupa jusqu'au jour de son décès, survenu le 23 décembre 1913.

*
* *

L'incendie de l'Opéra-Comique (25 mai 1887), appelle à nouveau l'attention sur les mesures à prendre dans les théâtres. A la Comédie Française, on exécute divers travaux d'importance, surtout en ce qui concerne les dégagements et les sorties, le rideau de fer et la trémie d'appel au-dessus de la scène.

En 1893, J. Guadet père procède à une restauration complète : remise à neuf de la salle, amélioration des moyens de défense contre l'incendie, entr'autres simplification de la manœuvre de la trémie d'appel, étude minutieuse, en vue de l'éclairage électrique, d'un appareil qui

remplace élégamment l'ancien lustre à gaz ; pour la manœuvre des décors, un monte-charges mû par l'électricité ; enfin un système de chauffage à vapeur à basse pression remplaçant le calorifère et les dangers qu'il entraîne.

Malgré toutes ces précautions, on ne put conjurer la fatalité. Le 8 mars 1900, la Comédie Française était en flammes ! Le lendemain, elle n'était plus qu'un monceau de ruines.

Comme au début de son histoire, la Maison de Molière n'a plus de toit pour s'abriter. En témoignage de bonne confraternité, l'Opéra offrit ses « jours creux », c'est-à-dire les jours autres que les lundis, mercredis, vendredis, réservés à l'Académie Nationale de Musique. La Comédie Française n'y resta qu'une quinzaine, et le 26 mars elle se rendit à l'Odéon après une certaine hésitation. C'était dur de passer les ponts et de s'en aller

> Là-bas, là-bas, tout au bout de la terre
> Là-bas, bien loin, tout près du Luxembourg !

Il lui fallut se résigner, une indemnité de 220.000 francs lui ayant été allouée pour transfert provisoire à son ancien berceau. Le 20 août, elle va rue Blanche, dans le « Nouveau Théâtre », qu'elle quitte le 31 octobre pour celui de Sarah Bernhardt. Enfin, le 29 décembre, elle peut re-

gagner la rue de Richelieu et revoir sa « Maison » entièrement réédifiée. Sous l'énergique impulsion de l'architecte J. Guadet, neuf mois avaient suffi pour réaliser ce tour de force, un crédit de 2 millions ayant été voté par la Chambre des Députés le 19 mars, pour cette reconstruction.

On avait supprimé les boutiques du libraire et du marchand de musique, ainsi que le café restaurant qui, réunis, occupaient le rez-de-chaussée du côté de la rue Saint-Honoré et le coin de la rue de Richelieu. Sur cette rue et la rue Montpensier, les murs de façade avaient été respectés par le feu, de même que les sous-sols et quelques parties du vestibule sous la salle.

Quant à celle-ci, tout y était à refaire. On la reconstitua avec beaucoup de goût et de sens pratique. La disposition générale fut respectée, les abonnés, sans avoir à changer leurs habitudes, retrouvèrent leurs mêmes places ; on put même en mettre davantage, sans que le confortable en fût compromis, grâce au nouveau mode de construction métallique, utilisé fort à propos. La substitution du fer à la pierre donna de l'aisance sans nuire à la solidité ; on fut plus au large. Les spectateurs furent affranchis de la vue des colonnettes supportant les loges.

Avant l'incendie, à l'intérieur même du théâtre, beaucoup d'emplacements étaient occupés par

des logements, bureaux, dépendances accessoires, etc. Leur suppression donna une grande facilité de circulation pour la scène et la salle. Les portes faisant communiquer l'une et l'autre furent en fer à tous les étages, avec fermeture automatique les isolant toutes deux d'une façon continue. Du côté de la rue Montpensier, les étages supérieurs comportaient des impasses. Des escaliers allèrent du haut en bas du théâtre permettant de monter et de descendre directement sans faire aucun détour, ni risquer d'aboutir à une impasse.

Un ascenseur aéro-hydraulique contenant une dizaine de personnes fut mis à la disposition du public.

La partie décorative ne fut pas négligée. On chercha à donner un aspect plus monumental au motif des avant-scènes. La statuaire en fut exécutée par M. Thomas, de l'Institut, et M. Allar, professeur à l'Ecole des Beaux-Arts.

Le *rideau d'avant-scène* est celui qui ferme la scène aux yeux du spectateur, qu'on lève et qu'on abaisse au commencement et à la fin de chaque acte et que le public appelle la toile ou le *rideau*. En 1900, la réfection de ce rideau fut mise en délibéré. Devait-on reproduire l'ancien, à fond rouge, qui simulait une immense draperie tombant majestueusement devant la rampe

et relevée en partie sur le côté par une somptueuse cordelière d'or ? Fallait-il en imaginer un nouveau orné d'une composition décorative pour l'exécution de laquelle les artistes ne manquaient pas ? La question fut longuement débattue. L'ancien rideau subit les plus vives critiques pour l'invraisemblance de sa tenue soit qu'il descendît des frises, soit qu'il y remontât. L'architecte en combattit la reproduction. Mais vouloir n'est pas toujours pouvoir. Une fois encore, on se heurta au défaut de place. Les exigences de la mise en scène et aussi les dispositions particulières du proscenium, compliquées par le manque de dégagements, s'opposèrent à l'installation du rideau-draperie que l'on eût été heureux de réaliser. Force fut donc de s'en tenir à l'ancien qui d'ailleurs, défraîchi, vient, en 1920, d'être remplacé par un rideau de même style d'un heureux et harmonieux effet.

Nous avons été plus favorisés pour le rideau de fer, confié à l'heureuse collaboration de MM. Hector d'Espouy, professeur à l'Ecole des Beaux-Arts et Antoine Calbet :

... C'est la fin d'un beau jour...

Dans une harmonie blonde, au milieu d'une charmille de Versailles, les muses antiques

Le rideau de fer, peint par Hector d'Espouy (1903)

sont réunies ; trois d'entr'elles sous des voiles diaphanes entretiennent sur un autel symbolique le feu sacré de la tradition ; au-dessus flotte une légère banderole, soutenue par une guirlande de petits enfants potelés qui se jouent autour de la devise : *Præteriti fides*, *spes futuri*.

D'autres muses, fuyant la chaleur près d'un bassin d'une eau fraîche et limpide, s'abritent sous des ombrages fleuris, pudiquement vêtues de l'air du temps à rendre jalouse

Vénus Astarté, fille de l'onde amère.

Dans le bas du rideau, une muse, nonchalamment accoudée, paraît plongée dans une douce rêverie, tandis qu'une autre, absorbée dans la lecture, jouit au milieu des fleurs d'un savoureux *far-niente*.

En haut, à gauche, un flûtiste, curieusement penché sur ce ravissant assemblage, égrène les sons harmonieux sortis de son roseau champêtre ; en face, un petit personnage écrit sans doute les impressions que lui procure la vue d'un aussi charmant spectacle.

Cette jolie composition s'entoure d'un cadre aux fines et délicates dorures.

Elle ne put être terminée pour la réouverture du théâtre et ne prit place qu'en 1903.

Il convenait également de remplacer le magnifique plafond de Mazerolle irrémédiablement perdu. Une semblable tâche ne supportait pas une exécution hâtive. On ne voulait pas non plus que la décoration de la salle fût veuve de son plafond. On se résolut à en commander un « d'attente » à Jules Périn. Le jeune artiste soumit au maître Guadet une esquisse, aussitôt approuvée et rapidement traduite et marouflée par le peintre Jambon. On y voyait, se détachant sur un ciel bleu, une treille décorative, ornée de fleurs, surtout de roses, et prolongeant l'architecture de la salle dont elle accentuait l'élévation.

Désormais, on pouvait patienter. Aussi quand, dix ans plus tard, la salle fut restaurée par Cassien-Bernard, après un relâche de deux mois entiers, on eut la satisfaction, le soir du mercredi 1er octobre 1913, de contempler à loisir un plafond dans toute sa fraîcheur, dû à l'éminent artiste récemment promu directeur de la *Villa Médicis*. Tout chemin mène à Rome, dit-on : M. Albert Besnard a pris celui qui passe par l'Institut et le Théâtre Français.

La conception du maître s'affirme aussi originale qu'artistique.

Un immense portique règne tout autour. Le sujet principal nous présente Adam et Ève à

Plafond peint par Albert Besnard (1913)

l'ombre d'un arbre gigantesque à l'opulente ramure, au feuillage touffu. Sur une énorme branche s'allonge la pâle et sinistre Tentation présentant à la première femme le fruit séducteur. Ève, penchée sur son époux dans une pose de caressant et voluptueux abandon, avance pour le saisir une main frémissante. Aux pieds des hôtes du Paradis, parmi de verts roseaux, le chien fidèle s'élance pour écarter la pernicieuse apparition. A droite, la Tragédie dans une longue robe de couleur rouge, à gauche, la Comédie sous de sombres voiles sont assises à quelque distance. C'est le premier drame de l'Humanité qu'aperçoivent de loin Corneille, Racine, Molière et Victor Hugo.

A l'opposé, entouré des Heures et précédé par les Muses, apparaît le dieu des Arts, du Jour et du Soleil, Apollon, debout sur son char traîné par de fougueux coursiers, dans le ciel flamboyant d'une éblouissante clarté.

*
* *

On ne peut contenter tout le monde et son père, dit le commun proverbe. Jules Claretie s'en aperçut pendant son règne qui se prolongea jusqu'à la fin de cette année 1913 où ses forces l'abandonnèrent.

Après le terrible cataclysme de 1900, quand furent rentrés au bercail les comédiens un instant nomades, les critiques commencèrent à poindre de droite et de gauche. Jules Claretie, chroniqueur assidu, fécond romancier, membre de l'Académie Française, devait à ces titres divers d'obtenir une estime et une sympathie qui ne lui manquèrent jamais ; toute médaille a son revers. Cette littérature, à laquelle s'attachaient sa gloire et sa renommée, lui fut vivement reprochée : elle l'absorbait ; « trop de feuilletons », fut le cri de guerre. Leur fréquence devait nuire à l'assiduité réclamée par la Comédie ; l'attention se trouvait détournée du théâtre. Cependant des artistes appartenant à d'autres scènes auraient dû franchir le seuil de la rue de Richelieu ; l'éternelle question des représentations classiques renaissait de ses cendres : pour entendre du Racine ou du Corneille, on n'avait d'autre ressource que de courir aux boulevards, au théâtre de la Renaissance. Enfin, on reprenait le vieux grief des tournées égrenant aux quatre vents la troupe de la Maison de Molière. Comme si, de tous temps, depuis toujours, les comédiens ne s'étaient pas livrés à des fugues à travers la province, voire même à l'étranger ! Monvel, le père de M^lle^ Mars, n'avait-il pas cédé aux instances pressantes de

Gustave III qui le réclamait à Stockolm, au point d'en faire son lecteur en 1783 ? Cinq ans plus tard, en 1788, Lekain, *duce et auspice*, accompagné de plusieurs camarades, fit une *tournée*, chansonnée en 1817 dans le vaudeville : *Préville et Taconnet*. On y voyait Préville, l'acteur de la Comédie Française, donner des nouvelles de son théâtre à un camarade qui l'interrogeait :

Lekain, mon cher, est à *Lyon ;*
Madame *Belcourt* est à *Lille ;*
Molé va partir pour *Mâcon ;*
Ma femme part pour *Abbeville ;*
A *Rouen*, *Bouret* a des succès ;
Et *Brizard* récolte en *Provence ;*
C'est bien le *Théâtre Français*,
Car il est dans *toute la France.*

Ces déplacements, on s'en aperçoit, n'étaient pas de la veille ; ils étaient pris gaiement jadis. Mais Jules Claretie n'en recevait pas moins de légers coups d'épingle.

Peu après, une campagne fut menée contre le Comité de lecture. Les uns se plaignaient qu'on recevait trop de pièces, les autres qu'on n'en recevait pas assez. Ces dernières critiques venaient peut-être du camp des refusés et de leurs amis : il est tout au moins permis de le supposer. Les pouvoirs publics s'en émurent,

et, tranchant dans le vif, rendirent un décret daté du 12 octobre 1901, signé : Emile Loubet, Président de la République, contresigné : Georges Leygues, Ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts.

En voici le texte laconique et péremptoire :

Article premier. — L'Administrateur Général de la Comédie Française est seul chargé de la réception des pièces nouvelles.

Art. 2. — Sont abrogées les dispositions des décrets du 15 octobre 1812, 27 avril 1850 et 1er février 1887.

Lecture en fut donnée au Comité, exclusivement composé de l'élément masculin. (Vieux souvenir du décret de Moscou, art. 30.)

Ces messieurs jugèrent inutile d'attendre des commentaires ; ils se bornèrent à une protestation et gagnèrent les couloirs où Mmes les Sociétaires et tous les pensionnaires stationnaient fiévreusement.

Pendant une dizaine d'années, Jules Claretie exerça l'ingrat privilège de recevoir et de refuser les pièces nouvelles. Cet avantage lui fut retiré, le 3 février 1910, par un décret rétablissant le Comité de lecture.

*
* *

En 1913, quelques modifications sont apportées à la salle. Le couloir du rez-de-chaussée est élargi en son centre, aux dépens des baignoires qui perdent une partie de leur salon. Au 3e étage, on crée devant les loges de côté un rang de fauteuils, et trois rangs de face. A l'amphithéâtre, suppression des loges de côté remplacées par des stalles. Le balcon à balustres rectilignes des loges d'avant-scène s'agrémente d'une ligne courbe. Le rideau de fer qui prend la place du rideau d'avant-scène, dès que la salle est vide, fonctionne par une manœuvre hydraulique à l'aide de deux pistons, un de chaque côté. En cas d'insuffisance de pression, la montée s'exécute avec le secours d'un treuil à mains toujours attelé.

Ces travaux furent les derniers dont s'occupa Jules Claretie.

Dès le 16 octobre, sentant ses forces décliner, il avait offert sa démission dans l'intention de se retirer à la fin de l'année.

La maladie ne lui en laissa pas le temps et l'emporta, le 23 décembre.

Son successeur, M. Albert Carré, abandonnant la direction de l'Opéra Comique, vint s'ins-

John Dewey Library
Johnson State College
Johnson, VT. 05656

taller rue de Richelieu le 1er janvier 1914.

La gestion de celui-ci fut bientôt interrompue par la guerre. Sa situation militaire (il était lieutenant-colonel d'infanterie hors cadre) et son ardent patriotisme d'Alsacien lui firent subordonner le rôle d'Administrateur de la Comédie Française à son devoir de soldat.

Les hostilités se prolongeant au delà de toute prévision, la désignation d'un intérimaire s'imposait. Le choix du Ministre se porta sur M. Emile Fabre, le 2 décembre 1915.

Celui-ci a été confirmé à titre définitif dans ses fonctions d'Administrateur par un décret du 15 octobre 1918. A cette même date, un autre décret nommait M. Albert Carré Directeur de l'Opéra-Comique.

MISE EN SCÈNE. DÉCORATION. COSTUMES

Quand les représentations théâtrales quittèrent les tréteaux et furent données dans une salle fermée, ordinairement un jeu de paume aménagé *ad hoc*, la décoration était rudimentaire. Point de coulisses ; deux ou trois châssis de droite et de gauche, une toile dans le fond ; en haut, des bandes de papier bleuâtre simulaient un ciel sans nuages : voilà installée la scène où devaient se mouvoir les acteurs ; l'imagination aidée de l'illusion devait faire le reste, que la comédie ou la tragédie se passassent dans un jardin, une forêt, un palais, une prison, ou *aultres lieux*.

Lorsque fut inauguré le théâtre du Palais Cardinal, du grand Cardinal, avec la première représentation de *Mirame*, tragédie de Richelieu lui-même mise en vers et signée par Jean Desmarestz de Saint-Sorlin, la décoration scénique fut particulièrement soignée et développée au point d'exciter l'admiration des contemporains.

Le fastueux Cardinal disposait de ressources que ne possédaient pas les comédiens. Ceux-ci n'auraient pas demandé mieux que de suivre un exemple venu d'un si grand et si haut personnage ; mais le désir et la volonté ne suffisent pas lorsque fait défaut le fameux nerf, le nerf de la guerre et de beaucoup d'autres choses. Ils durent se contenter de décors sommaires dont leur talent faisait oublier l'indigence. Les pièces de Molière contribuèrent largement à retenir l'esprit des spectateurs qui s'intéressaient à ce qu'ils entendaient, sans être distraits par l'agrément des yeux.

Quant à la mise en scène proprement dite, le strict nécessaire devait suffire. Il est intéressant de connaître à quel point ce nécessaire était strict. Pour satisfaire notre légitime curiosité, rendons-nous à la Bibliothèque Nationale, poussons l'indiscrétion jusqu'à ouvrir un registre (Man. fr. 24.330) ayant pour titre : *Mémoire de plusieurs décorations qui servent aux pièces contenues en ce présent livre, commencé par Laurent Mahelot et continué par Michel Laurent en 1673.* Nous y trouverons une copieuse nomenclature des seuls accessoires utilisés pendant longtemps pour les œuvres de Corneille, de Racine et de Molière qui ne s'en portent pas plus mal pour cela puisqu'elles ont traversé

près de trois siècles et jouissent encore d'une excellente santé. Nous ne pouvons résister au plaisir de mettre sous les yeux du lecteur une partie de cette nomenclature, véritablement amusante à savourer.

Commençons par les pièces de Corneille ; voici comme elles étaient gratifiées :

Le Cid : Chambre à 4 portes. Fauteuil pour le roi.
Horace : Palais à volonté. 5e acte, un fauteuil.
Cinna : Palais. Un fauteuil, deux tabourets.
Polyeucte, *Pompée :* Palais (toujours le même palais). Un trône, 2 chaises. Une urne.
Le Menteur : Un billet, des jetons.
Rodogune : Palais (l'éternel palais). Une coupe d'or.
Don Sanche d'Aragon : Une bague.
Sertorius : Un flambeau, 2 lustres.

Si nous passons à Racine, nous voyons que ses tragédies subissent le même traitement que celles de Corneille.

Quant aux *Plaideurs*, libéralement partagés, ils ont droit à 2 maisons, un soupirail, une trappe, une échelle, un flambeau, des jetons, une batte, le col et les pattes d'un chapon, un fauteuil, des robes (de juge et d'avocats), des petits chiens dans un panier, une écritoire, du papier.

Pour *Bajazet*, on voit luire 2 poignards.

Les comédies de Molière sont agrémentées de la façon suivante :

L'Étourdi : Des maisons, 2 battes, 2 flambeaux, 1 pot de chambre (comme pour *Pulcinella* et *Guignol*).

Le Dépit Amoureux : Des maisons. Une cloche. Des billets.

Les Précieuses Ridicules : Chaise à porteurs, 2 battes, 2 fauteuils.

Sganarelle : Une épée, une cuirasse, un casque, un écu.

L'École des Maris : Un flambeau, une robe longue, une écritoire, du papier.

Les Fâcheux : Décoration de verdure. Jeu de cartes, flambeaux, jetons.

L'École des Femmes : Place de ville. Maisons. Une chaise, une bourse, jetons, une lettre.

La Princesse d'Elide : Une forêt. 4 dards, 1 soufflet.

Le Festin de Pierre : 1° Un palais ; 2° Chambre et mer ; 3° Un bois, un tombeau ; 4° Chambre, un festin ; 5° Trappe de l'arcanson, 2 fauteuils, 1 tabouret.

Le Misanthrope : Chambre, 6 chaises, 3 lettres, bottes.

Le Médecin malgré lui : Du bois ; 1 grande bouteille, 2 battes, 4 chaises, 1 morceau de fromage, jetons, 1 bourse.

Tartuffe : Chambre. 2 fauteuils, table avec tapis, 2 flambeaux, 1 batte.

Amphitryon (plus compliqué) : Place de ville ; un balcon ; dessous, une porte. Pour le prologue : une machine, pour Mercure ; un char, pour la Nuit. Au 3e acte, Mercure s'en retourne, et Jupiter sur son char. Une lanterne sourde ; une batte.

L'Avare : Une salle. 2 chiquenilles (souquenilles), lunettes, balai, batte, cassette, table, chaise, écritoire, papier, robe, flambeaux.

Monsieur de Pourceaugnac : 2 maisons devant ; une ville ;

3 chaises ou tabourets ; 1 seringue : 2 mousquetons ; 8 seringues de fer blanc (Accessoires scrupuleusement conservés pour la poursuite dans la salle, le mardi gras, à la plus grande joie des enfants petits et grands).

Le Bourgeois Gentilhomme : Sièges, table, buffet. Ustensiles pour la cérémonie.

Les Femmes Savantes : Chambre. 2 livres, papier, 4 chaises.

Le Malade Imaginaire fut l'objet de soins particuliers de la part du grand homme. Ce fut sa dernière création, comme auteur et comme acteur, son *chant du cygne !*

Au premier acte : Chambre avec alcôve, 1 chaise ; table ; sonnette ; bourse avec jetons ; manteau fourré ; 6 oreillers ; 1 bâton. *Premier intermède :* Guitare ou luth ; 4 mousquetons ; 4 lanternes sourdes ; 4 bâtons ; 1 vessie.

Deuxième acte : 4 chaises, une poignée de verges, papier. *Deuxième intermède :* 4 tambours de basque.

Troisième acte, troisième intermède : Chaise du *præses*, 2 grands bancs, 8 seringues, 4 échelles, 4 marteaux, 4 mortiers, 4 pilons, 6 tabourets, les robes rouges. Il faut 3 pièces de tapisserie de haute lice et des perches et cordes.

C'est dans ce décor, avec cette mise en scène, que Molière jeta son dernier *Juro !* Par excès de conscience vis-à-vis de ses camarades et vis-à-vis de lui-même, il voulut aller jusqu'à la fin de la pièce ; ses forces le trahirent, il alla jusqu'à la fin de sa vie. Combien mieux que l'histrion couronné aurait-il pu s'écrier : *Qualis artifex pereo !*

*
* *

Le Public sur la scène.

Pendant que les richesses et les somptuosités de la décoration et de la machinerie embellissent à qui mieux mieux les scènes royales réservées aux opéras, ballets, et pièces mythologiques, les fervents adeptes de la Tragédie et de la Comédie célèbrent inlassablement le culte de Thalie et de Melpomène sur les plus modestes autels. Depuis longtemps ils s'en contentent, mais se résignent bien à contre-cœur. Plusieurs raisons les y contraignent. D'abord la raison pécuniaire ; les décors, les accessoires, tout ce que comporte une mise en scène adéquate et motivée, coûte cher, très cher ; voilà une raison qui a son importance ; ce n'est pas la seule qui s'oppose à la réalisation de leurs désirs. La seconde, capitale, c'est que les comédiens n'ont pas la libre disposition de leur scène. L'usage s'était établi d'y recevoir des spectateurs. A quelle époque ? on ne sait au juste. Primitivement, on y admettait les pages, puis les acteurs qui ne jouaient pas dans la pièce. Ce fut ensuite le tour des auteurs et de quelques privilégiés, amis des uns ou des autres. Cela faisait

déjà un nombre de personnes suffisant pour gêner les entrées et sorties des acteurs. L'encombrement devint de l'invasion quand, en 1636, *Le Cid* apparut au théâtre du Marais. L'affluence du public fut telle que la salle, bondée, refusait les arrivants qui se pressaient de plus en plus. Grands seigneurs, magistrats, officiers se voyaient éconduits. Leur parti fut bientôt pris. Pas de place dans la salle, allons sur le théâtre ! Aussitôt fait que dit, et la scène fut envahie en un clin d'œil. Ces messieurs se trouvèrent sans doute agréablement installés, voyant acteurs et actrices *de près ;* si bien que la mode prit pour les gens du beau monde — exception faite pour les dames — d'abandonner la salle pour la scène. Celle-ci, précédemment occupée par les valets qui attendaient leurs maîtres, devint privilégiée et les places furent cotées à un prix élevé. Ce public *select*, encombrant par lui-même et gênant pour les artistes, ne tarda pas à se conduire sans contrainte et sans façon, au point de troubler et d'interrompre la représentation.

Au temps de Molière, l'abus n'avait pas disparu ; bien au contraire. Le grand comique ne se fit pas faute de le relever, et de fustiger, comme ils le méritaient, ces gens du soi-disant bel air et d'une mauvaise éducation indiscutable.

Plusieurs de ses comédies exhalent ses plaintes et ses reproches. A la première scène des *Fâcheux*, représentés en 1661, Eraste exprime ses doléances de n'avoir pu « écouter la pièce qu'à plusieurs il avait ouï vanter » ;

Les acteurs commençaient, chacun prêtait silence,
Lorsque, d'un air bruyant et plein d'extravagance,
Un homme à grands canons est entré brusquement
En criant : Holà ! ho ! un siège promptement !
Et, de son grand fracas surprenant l'assemblée,
Dans le plus bel endroit a la pièce troublée.
. . . . . .
Les acteurs ont voulu continuer leurs rôles
Mais l'homme pour s'asseoir a fait nouveau fracas,
Et traversant encor le théâtre à grands pas,
Bien que dans les côtés il pût être à son aise,
Au milieu du devant il a planté sa chaise,
Et de son large dos morguant les spectateurs,
Aux trois quarts du parterre a caché les acteurs.
Un bruit s'est élevé, dont un autre eût eu honte :
Mais lui, ferme et constant, n'en a fait aucun compte.

Cinq ans plus tard, en 1666, paraît *Le Misanthrope ;* un petit-maître trace lui-même son ridicule et véridique portrait :

Pour de l'esprit, j'en ai, sans doute, et du bon goût,
A juger sans étude et raisonner de tout ;
A faire aux nouveautés, dont je suis idolâtre,
Figure de savant sur les bancs du théâtre ;
Y décider en chef, et faire du fracas
A tous les beaux endroits qui méritent des has !

Ces quelques vers dépeignent bien la situation : la scène comportait chaises et bancs ; des jeunes gens écervelés et prétentieux se donnaient en spectacle, parlant haut, interpellant, se levant bruyamment avant que la pièce fût terminée, étalant impudemment leur sottise et leur ignorance.

Cette manière de comprendre la comédie et de savourer les beautés littéraires ne correspondait pas précisément à la mentalité des interprètes. S'ils subissaient, contrairement au futur soldat de Scribe ils murmuraient et cherchaient à enrayer le mal, faute de pouvoir l'extirper. Le pourtour de la scène fut d'abord délimité par une balustrade qui partait de la rampe pour aller jusqu'à la toile de fond. Les acteurs avaient ainsi le champ libre, et les spectateurs ne couraient plus le risque de se voir « morguer par un large dos ». Ce n'était pourtant qu'une bien légère amélioration. De toute nécessité, la scène devait être débarrassée de ces *impedimenta* aussi gênants qu'illogiques. La question d'argent, — éternelle question — jouait toujours son rôle, non pas seulement au point de vue dépenses, mais surtout au point de vue recettes. Si les seigneurs « importuns devaient être chassés », ils n'en versaient pas moins à la caisse du théâtre de fortes sommes, car on leur

faisait payer « gros » leurs écarts de langage et de tenue.

Entre temps, les comédiens, plus maîtres chez eux que sur leurs planches, s'ingéniaient à améliorer et embellir leur maison propre, leurs foyers, leur salle de réunion. L'intérieur du théâtre fut orné des bustes des auteurs. Mais il restait cette maudite scène au triple rang de banquettes, leur *delenda Carthago*. Grâce à Voltaire et au fastueux comte de Lauraguais, la question d'art triompha de la question d'argent. Le richissime seigneur, homme d'un goût délicat et sûr, offrit d'indemniser les comédiens du départ imposé à ces fats, marquis, gens de grand ton et de haut parage, venant non pour voir et entendre, mais pour être vus et admirés. Vous pensez si la proposition fut acceptée, et avec quel empressement. Aussi, sans en rien dire, on profita des vacances annuelles qui s'étendaient fort à propos du dimanche de la Passion à celui de la Quasimodo. Les ouvriers se mirent à la besogne, le travail fut rapidement mené jour et nuit, et, le 23 avril 1759, les petits-maîtres ne trouvèrent plus ni scène, ni banquettes, ni chaises pour étaler leurs grâces et leurs ridicules. Seul pouvait les consoler le sourire sardonique de Voltaire, l'inspirateur de cette soudaine métamorphose.

On y était enfin arrivé, mais on avait mis le temps. Cent années ! Il convenait de rattraper ce temps perdu qui, dit-on, ne se rattrape pas.

*
* *

Mise en scène. Décoration.

Rappelons qu'au XVI^e^ siècle, des étoffes flottantes suffisaient à la décoration ; tendues sur le mur de fond et les côtés de la scène, elles laissaient entre elles un espace libre simulant des coulisses. Sous le règne du roi Vert-Galant, apparurent, côté cour et côté jardin, des montants fixes et rigides, établis sur châssis. Après l'exploit de Ravaillac, des toiles peintes représentèrent palais, place publique, paysage, disposés sur des charpentes.

En 1630, l'Hôtel de Bourgogne s'offrit un rideau de scène s'ouvrant verticalement par le milieu, comme certains rideaux actuels, et glissant sur une tringle ; en 1634, le public eut la surprise de voir une chambre avec des pilastres, des corniches, des moulures, des arabesques et des rosaces, une véritable chambre dans laquelle on pouvait entrer et d'où l'on pouvait sortir par des portes, de vraies portes, une dans le fond, deux sur les côtés.

Au théâtre de Molière, on cite un nommé Mathieu, puis des frères Crosnier comme chargés de la décoration et désignés sans doute pour ce motif sous le titre de décorateurs.

On se demande à quel point ces braves gens méritaient cette artistique appellation ; sachez en effet qu'en dehors de leurs fonctions de donner aux pièces nouvelles l'attrait de leur pinceau *décorateur*, ils étaient conviés aux emplois de garçons de théâtre, aides machinistes, surveillants de coulisses ; on leur donnait en outre le soin « de fournir la maison de chandelles », et de faire moucher lesdites, s'ils ne se chargeaient eux-mêmes de la besogne. Ces occupations variées et n'ayant entre elles que des rapports assez lointains nous rappellent celles des employés de pauvres petites communes qui mènent de front les rôles de secrétaire de mairie, d'instituteur, de sonneur de cloches et d'enleveur de boue.

On connaissait à l'Hôtel de Bourgogne, dans le même temps, Mahelot qui se contentait d'être machiniste et décorateur. Ce Mahelot eut un successeur du nom de Laurent Michel, dit de Champagne, que nous retrouvons lors de la fusion avec la troupe de Molière. A la fin du règne de Louis XIV, Michel Laurent (il faut croire qu'il était fort occupé) éprouva le besoin

de s'adjoindre deux peintres, Rauly et Jouin. Il est vrai que lui-même travaillait comme sculpteur en « faisant en cire les effigies des défunts pour mettre dans les chambres ardentes [1] ».

Il faut attendre le règne de Louis XV pour rencontrer en Servandoni, architecte et peintre italien, le rénovateur ou, pour mieux dire, le créateur de la peinture théâtrale décorative. Son talent et ses efforts se concentrèrent, il est vrai, sur l'Opéra ; les autres scènes n'en devaient pas moins profiter plus tard. Servandoni cherchait à reproduire sur ses toiles l'aspect réel de la nature. Pour les figures, il se faisait aider de Boucher et de Fragonard ; il n'avait pas trop mauvais goût. L'élan était donné. La Comédie Française ne pouvait faire autrement que d'en profiter. On commençait à s'étonner que les conversations des héros et héroïnes de Corneille et de Racine eussent lieu dans un seul et unique palais, un palais du XVII[e] siècle. Voltaire estimait que ses personnages avaient le droit d'évoluer dans un milieu plus conforme à leur pays et à leur époque.

Seigneurs et banquettes avaient disparu. Aucune raison n'existait plus de s'en tenir à la

1. Germain Bapst. *Essai sur l'Histoire du Théâtre.*

sainte routine. L'influence de l'auteur de *Zaïre*, de *Mérope*, et de *Mahomet*, qui avait à son actif la libération de la scène, ne fut pas étrangère à l'amélioration de la décoration. Il s'y employa avec ardeur, abandonnant même ses droits d'auteur pour subvenir aux frais.

Malgré tout, peu de progrès furent alors réalisés au Théâtre Français. L'Opéra restait le grand accapareur. Voltaire vint à disparaître (1778). La Révolution surgit ensuite, pendant laquelle on s'occupa de tout autre chose. Sous le Premier Empire, un décret du 25 avril 1807 avait réduit à huit le nombre des théâtres. Mais, si Napoléon s'intéressait à la tragédie et aux comédiens (voir le décret de Moscou), la mise en scène se réfugiait quand même à l'Opéra.

Arrive la Monarchie Légitime ; elle trouve que ce qui était bon sous le *tyran* doit lui suffire.

La Comédie Française se contente encore du temple, du palais grec ou romain, de la place de village, d'une chambre et d'une forêt.

Réveillez-vous, belle endormie ! Le mouvement littéraire qui se dessine va secouer votre nonchalance et votre torpeur. N'attendez pas la révolution de Juillet et l'irrésistible poussée de l'école romantique. Ne vient-elle pas de frapper le premier coup, le 11 février 1829, en donnant au Théâtre Français *Henri III et sa cour* d'un

jeune débutant du nom d'Alexandre Dumas, qui par la suite deviendra même le père Dumas. Le baron Taylor, qui préside aux destinées de la Maison de Molière, soigne le jeune romantique et, pour illustrer son œuvre, choisit Ciceri qui peindra les décors et Paul Delaroche qui dessinera les costumes. La même année, Alfred de Vigny n'est pas moins bien traité avec son *Othello*. L'impulsion est désormais donnée, il n'y a plus qu'à suivre le mouvement.

Edouard Thierry se préoccupera de remettre dignement à la scène le répertoire. On lui reprocha même d'y avoir apporté trop de zèle.

On lui doit cependant les belles reprises d'*Esther* et de *Psyché*, le luxe de leur mise en scène et le soin progressivement apporté aux détails des accessoires.

Après la guerre de 1870, Emile Perrin, peintre de talent, artiste de goût, bien préparé par un séjour à l'Opéra, ne recula pas devant le luxe des décors et leur exactitude. L'archéologie avait fait de sérieux progrès ; la connaissance des meubles, des bibelots, des tentures et des tableaux se développait chez les amateurs, voire dans le public. Le public en profita sur la scène qui ne fut plus abandonnée au hasard ou soumise aux magasins plus ou moins bien garnis. On ne pouvait plus dire :

La scène est une esclave et ne doit qu'obéir.

Elle réclama sa part d'influence sans vouloir éclipser l'art dramatique, qui conservait la prépondérance et dont elle n'était que l'agréable et quelquefois somptueuse compagne.

L'administrateur actuel apporte également son attention à la mise en scène, et à la présentation des pièces. Son goût personnel très sûr et son vif désir de réaliser de fécondes améliorations ont déjà produit d'heureux résultats qui permettent de bien augurer de l'avenir.

Costumes.

Si la rénovation de la mise en scène fut aborieuse, celle des costumes ne le fut pas moins.

Quand Tabarin avec ses farces, et le bateleur Brioché avec ses marionnettes retenaient les badauds sur le Pont Neuf, on n'avait cure du costume. Il en était de même pour les Gros-Guillaume, Gautier-Garguille et autres Turlupin qui s'affublaient d'une souquenille toujours la même, jouaient souvent masqués et retenaient le public par leurs calembredaines.

Sous Louis XIII, on se risqua jusqu'à coiffer

de turbans les personnages turcs : on n'alla pas plus loin.

Il est bon de remarquer qu'au début du XVII^e^ siècle, les femmes ne paraissaient pas sur le théâtre ; leurs rôles étaient assurés par des hommes, de jeunes acteurs. C'est seulement sous le règne de Louis XIV que les planches furent foulées par le beau sexe. L'ajustement prit alors une grande importance. La coquetterie fut aussitôt de la partie, mais non le souci de s'adapter au rôle interprété en tenant compte du temps, du milieu, ou du pays. Hommes et femmes jouent dans les costumes à la mode du jour. Les comédies de Molière s'en accommodaient sans peine. Quant aux tragédies, pièces de l'antiquité, l'habit à la romaine servait indistinctement pour tous les acteurs ; il s'agrémentait d'une grande perruque, au besoin d'un casque empanaché, d'une cuirasse ajustée descendant jusqu'aux hanches ; des bas avec jarretières et des souliers « à la Molière » complétaient cet ajustement hétéroclite. Les casques en carton, les cuirasses en toile d'argent ou d'or se firent plus tard en métal.

Pour les actrices, le luxe, la magnificence, la prodigalité et la fantaisie de leurs costumes connurent peu de bornes. Broderies, manteaux à taille, habits de cérémonie, perruques bien

entendu, mais surtout, et par-dessus tout, des plumes et encore des plumes dominant les chevelures et rivalisant, au point de les dépasser, avec les coiffures masculines. Vous pensez bien que de semblables atours coûtaient un bon prix, et ne pouvait s'en offrir qui voulait. L'usage s'était même établi que les grands seigneurs offrissent de riches costumes à des comédiens et à des comédiennes qu'ils appréciaient particulièrement, sans se soucier autrement de l'œuvre à interpréter. Ces habillements et ces parures d'un prix exorbitant constituaient une garde-robe telle qu'on hésitait à la renouveler. Peu importait l'ouvrage représenté, chacun mettait un costume à son gré. Le résultat était une incroyable diversité, une cacophonie réelle, parodiant un musée des costumes.

On s'explique, dans ces conditions, la difficulté d'obtenir d'abord de la cohésion, ensuite une adaptation à la pensée de l'auteur.

Dans son *Journal*, Papillon de la Ferté considère comme une grande victoire d'avoir, à Versailles, en novembre 1762, fait fabriquer pour *Cinna*, des sièges à l'antique, et confectionner des toges de satin blanc doublées de couleur de feu, pour les principaux personnages, « ce qui faisait un très bon effet », ajoute-t-il naïvement. Il poussa l'audace jusqu'à mettre sur

la tête d'Auguste, au lieu du casque *classique* (?), une modeste couronne de lauriers. D'autres changements de décoration suivirent pour cette pièce, selon l'intention de Corneille, et réussirent si bien qu'un commentateur assure que ces changements étaient encore conservés en 1887, au Théâtre Français.

Voltaire avait lutté pour les décors, sans obtenir de succès définitifs ; il combattit également en faveur des costumes. En 1755, il introduisit un peu de couleur locale dans la mise en scène de sa tragédie *L'Orphelin de la Chine*, dont la scène se passe dans un palais de mandarins, dans la ville de Cambalu. Il fut secondé dans cette tâche ingrate par Le Kain et M^lle^ Clairon. Pour personnifier l'empereur tartare Gengis-Khan, le premier ne craignit pas de renoncer à l'habit brodé, à la perruque poudrée et au cordon bleu d'un duc ou marquis. La grande tragédienne laissa dans ses armoires paniers, plumes, manches, gants et le reste du costume adopté jusque-là pour les héroïnes grecques et romaines. Ces illustres artistes voulurent, en plus de leur talent, faire un sacrifice à leur auteur favori : ils mirent des costumes qu'on pouvait à la rigueur naturaliser chinois. C'était déjà un progrès.

Une autre artiste, non moins digne de ce nom,

Mme Favart, la femme du poète et auteur dramatique, se piqua d'amour-propre. Ayant à jouer, en avril 1761, le rôle de Roxelane, dans *Les trois Sultanes*, au Théâtre Italien, elle fit venir de Constantinople même l'habillement complet d'une femme de harem et s'en revêtit à la représentation. Impossible d'être plus couleur locale. Mlle Clairon, émerveillée, sollicita l'autorisation de faire copier le costume, qu'elle porta dans *Bajazet*, en sa qualité de Roxane, sultane favorite du sultan Amurat.

Voltaire devait être content, lui qui se plaignait que les acteurs représentant des Romains eussent un chapeau et une cravate ! On pouvait entrevoir que les héros grecs et romains ne seraient plus empanachés comme de brillantes marionnettes.

Le Kain persévéra comme sa partenaire Clairon : pour clamer les fureurs d'Oreste dans *Andromaque*, il s'était couvert d'un costume grec. Malheureusement leurs camarades ne suivaient pas leur exemple. Les héroïnes tragiques surtout étaient récalcitrantes. Songez donc : abandonner les vêtements somptueux que nous avons décrits. (Ceux de Le Kain et de Mlle Clairon n'étaient pas cotés à moins de 80.000 à 120.000 livres. Excusez du peu !) Les jolies comédiennes elles-mêmes, confinées dans les soubret-

tes et les paysannes, n'admettaient pour couvrir leurs appâts, — ou les faire valoir, — que des étoffes de soie et de velours.

Il n'est pas nécessaire d'avoir une connaissance approfondie du beau sexe pour concevoir le courage et l'énergie qu'il fallut à M^lle^ Clairon pour sacrifier la femme à l'artiste.

Tout beau, ne les *blâmons* pas toutes :

Beaucoup d'autres ne pouvaient pas, comme elle, disposer de ressources suffisantes.

Pour réaliser la réforme, que d'indifférents à convaincre, que de difficultés à surmonter à la fois : accoutumance, coquetterie, nonchalance, pénurie d'argent.

Talma, le grand Talma lui-même, a beau s'en mêler, et Dieu sait avec quelle ardeur ; l'usage, l'habitude, la résistance qu'il rencontre paralysent ses efforts.

Sa passion pour le costume le suivait jusque dans la vie civile. Elle faillit même lui jouer un vilain tour. Le poète Arnault nous en conte ainsi l'aventure :

« Dès 1792[1], David avait essayé de nous donner un costume national. Par-dessus le pantalon et le gilet, il avait ajusté un habit court, croisant sur

1. A. Arnault, *Souvenirs d'un sexagénaire*, T. III. p. 334.

les cuisses qu'il recouvrait comme la tunique romaine, et il avait ajouté un manteau ; tout élégante qu'elle était, cette mode ne prit pas. En vain Talma qui, dans la circonstance, s'était prêté à lui servir de mannequin, se promenait-il dans cet accoutrement, complété par une aigrette de trois couleurs que relevaient les grâces de sa jeunesse, la régularité de ses traits et la noblesse répandue dans toute sa personne : on le regarda sans songer à l'imiter. Je me trompe : Baptiste cadet qui, en son temps, fut joli garçon aussi, se risqua à endosser ce costume. Il ne le porta pas longtemps. La moindre chose irritait alors l'inquiétude du peuple.

« Comme nous traversions le Palais-Royal, le peuple, nous voyant ainsi fagotés, me disait Talma, nous prit pour des étrangers, pour des Autrichiens, pour des Turcs, pour « des espions déguisés. » On nous avait entourés et l'on nous jetait dans le bassin du jardin, si le commandant d'une patrouille qui survint fort à propos nous tirant des mains des patriotes, ne nous eût sauvés, en promettant sur son honneur que le commissaire chez qui l'on nous conduisait ferait de nous bonne et prompte justice. Le peuple, qui avait descendu la lanterne, attendait encore l'effet de cette promesse trois heures après qu'on la lui avait faite ; mais nous étions sortis

de là en uniforme de garde national. Ce costume que j'ai cédé à la direction de notre théâtre, ajoutait Talma, habille depuis ce jour-là un des comparses dans *Robert, chef de brigands* [1]. »

L'intimité du tragédien et du peintre David était grande. Tous deux épris d'art et de logique, tous deux sincères partisans de la République, semblaient désignés pour gagner la partie. Il n'en fut rien. Les Comédiens et Comédiennes suivirent les errements consacrés par le régime abhorré... ou plutôt, évitons la partialité ; en véridique historien soyons sincère et n'oublions pas une importante, très importante addition aux toilettes et vêtements de théâtre : la cocarde aux trois couleurs ! Jouez du Corneille, du Racine, du Voltaire ou du Molière ; soyez prince, seigneur, valet, paysan ou marquis ; soyez reine, soubrette ou bourgeoise, peu importe, hommes et femmes, dans vos cheveux, dans vos perruques, sur vos casques, sur vos toques ou vos chapeaux, vous arborerez les trois couleurs. Quant à la « couleur locale » c'était le moindre de leurs soucis. Où diable la politique allait-elle se nicher? Que de sottises on commettait en son nom !

1. Drame en 5 actes et en prose, imité des *Brigands* de Schiller, représenté avec grand succès en 1792 au théâtre du Marais, et ayant pour auteur La Martelière.

Le Directoire n'apporta pas de changement appréciable ; il faut arriver à l'Empire pour retrouver Talma, en compagnie de M^lles^ Mars et Raucourt, se préoccuper de l'habillement.

Sous la Restauration, les murailles et les bas-reliefs de Rome furent consultés pour les costumes antiques. Les hommes acceptèrent peu à peu de modifier les habitudes invétérées. On eut plus de mal avec les dames, constamment hantées par le primordial désir de plaire.

Nous avons vu les heureux résultats obtenus dans la décoration par Edouard Thierry et Emile Perrin ; leur sollicitude ne fut pas moindre pour les costumes auxquels ils apportèrent le même souci dans la recherche de l'exactitude. Leurs successeurs ne pouvaient mieux faire que de suivre leur exemple ; nous leur devons les merveilles d'une mise en scène délicate et minutieuse jusqu'aux moindres détails.

LES OFFICIERS DU THÉATRE

Les *officiers* dont nous devons vous entretenir n'ont aucun rapport avec le militarisme ; il faut comprendre ce terme d' « officier » d'après son acception originelle : celui qui a un *office*, une charge. Du temps de Molière, on appelait ainsi les personnes qui, dans le théâtre, remplissaient une fonction plus ou moins importante.

Elles se divisaient en deux catégories : les *hauts officiers* « qui ne tiraient point de gages », et les *bas officiers*, *gagistes*, de ce qu'ils « tirent des gages ».

Les hauts officiers étaient le *trésorier*, le *secrétaire* et le *contrôleur*, non rétribués et faisant partie de la troupe artistique.

A tout seigneur, tout honneur : le *trésorier*, comme son nom l'indique, a la garde du trésor ; il tient la caisse, attribution grave exigeant honneur et probité et impliquant toute confiance de la part des camarades, auxquels il rend d'ailleurs périodiquement ses comptes. Il « tire »

reçu des sommes payées et met en réserve les fonds destinés aux droits d'auteur, aux réparations, au loyer, aux décors et, en général, aux dépenses diverses et prévues.

Le secrétaire inscrit les personnes qui entrent dans la troupe et consigne les conditions de l'engagement. A la fin de chaque représentation, celui qui délivre les billets de places au bureau lui apporte l'argent encaissé ; il prend note de la recette quotidienne et des frais de la journée. A ce dernier titre, il fait office de trésorier, si bien que les deux charges sont souvent réunies dans la même main. La Grange, le fidèle élève et ami de Molière, cumula de la sorte. Il consigna de plus, méthodiquement et jour par jour, les faits et gestes de la Compagnie.

Son *registre*, religieusement conservé dans les archives de la Maison de Molière, est un précieux document pour connaître nombre de détails sur la vie de son maître et sur les débuts de son théâtre.

Le *contrôleur*, se conformant à son appellation, contrôle les comptes à la reddition desquels il assiste, et vérifie l'état de la caisse.

Les *bas officiers*, ou *gagistes*, sont assez nombreux : *concierge*, *receveur*, *contrôleurs*, *portiers*, *copiste-souffleur*, *décorateurs*, *assistants*, *ouvreuses*, *chandelier*, *imprimeur*, *afficheur*.

Le *concierge* de l'Hostel des Comédiens avait les attributions que tout concierge a conservées à travers les âges. Il devait ouvrir et fermer la porte, assurer la propreté de la maison, faire une ronde après la représentation pour éviter tout risque d'incendie.

Le Receveur au bureau délivre aux spectateurs les billets d'entrée suivant la place demandée ; il ne quitte son poste qu'à la dernière minute, un amateur retardataire pouvant surgir *in extremis* ; il est seul pour tout le théâtre.

Les Contrôleurs se tiennent à l'entrée des loges, du parterre et de l'amphithéâtre pour vérifier les billets présentés et diriger chacun sur la place désignée.

Les portiers sont en nombre égal à celui des contrôleurs qu'ils secondent « de la voix et du geste » en cas de besoin ; ils doivent posséder une bonne poigne, ayant quelquefois l'occasion d'y recourir pour maintenir l'ordre et mettre à la raison les mauvaises têtes. S'ils ne peuvent suffire exceptionnellement à la besogne, ils font appel aux soldats du Roy qui donnent pleine sécurité, et « le bourgeois peut venir avec plus de plaisir à la Comédie ».

Un collaborateur précieux à l'intérieur du théâtre, et nullement en vue, était le *copiste*. Il copiait les rôles des comédiens et les leur

remettait ; il devait y apporter soin et précision pour éviter toute erreur. Il conservait lesdits rôles, devenus inutiles entre les mains des artistes, et les joignait aux manuscrits originaux, constituant ainsi des archives. Se tenant à une des ailes du théâtre, sa présence est indispensable aux interprètes.

Il vient secourir leur mémoire troublée ;

ce qui exige de l'attention et du tact pour intervenir à propos sans se faire entendre du public.

« Les femmes, remarque Chappuzeau, ont la mémoire plus ferme que les hommes, mais je les crois trop modestes pour vouloir souffrir que j'en dise autant de leur jugement. » Sans doute il aurait changé d'avis aujourd'hui.

Dans l'exercice qui consiste à parer aux défaillances du souvenir, le copiste passait au rang de *souffleur*, terme alors emprunté au style des collèges.

Pour les *décorateurs*, leur emploi a été suffisamment indiqué au chapitre « De la mise en scène ». Nous n'y reviendrons pas.

Il convient de citer en passant la charge dévolue au premier garçon du théâtre, charge se rapprochant de celle occupée par nos régisseurs actuels. Son attention se portait sur quiconque

devait paraître en public et pour qui « la bonne tenue était de rigueur » ; il conservait la liste des accessoires, gardait les noms des *assistants*, c'est-à-dire ordinairement les domestiques des comédiens, auxquels on avait recours comme figurants ou emplois analogues, et qui recevaient une rémunération en conséquence. Sous ses ordres, quatre garçons de théâtre, moitié machinistes, moitié domestiques, le secondaient pour annoncer la représentation et prévenir les artistes de leur entrée en scène. Lui-même se voyait parfois confier un bout de rôle.

Les *ouvreuses* de loges et d'amphithéâtre veillaient à l'arrivée des spectateurs ; elles devaient être empressées, serviables et promptes à offrir les meilleures places aux gens de qualité, « comme elles en reçoivent aussi quelques douceurs, ce qui ne leur est pas défendu ».

Le *chandelier* doit pourvoir à la fourniture des chandelles en temps voulu et faire en sorte qu'elles ne manquent jamais pour la représentation « et donnent de bonnes lumières, du poids et de la longueur et grosseur qu'elles sont commandées ».

L'*imprimeur* est tenu d'apporter le matin à la première heure les affiches, en nombre convenu et tirées sur de bon papier.

L'*afficheur* les placardera selon les indica-

tions à lui données par le théâtre, aux carrefours et autres endroits passagers. Toute diligence lui est recommandée pour que ce travail soit exécuté de bonne heure, le public devant être avisé en temps opportun.

A cette liste on pourrait ajouter les *distributrices de limonade*. Nous le ferons volontiers, et, pensons-nous, à la satisfaction du lecteur, en cédant la plume à Chappuzeau qui détaille avec humour et dans un naïf langage les occupations des « Distributrices des douces liqueurs ». Tel est le titre du passage qu'il consacre à ces gentes personnes :

La distributrice des liqueurs et confitures[1] occupe deux places, l'une près des loges, et l'autre au parterre, où elle se tient, donnant la première à gouverner par commission. Ces places sont ornées de petits lustres, de quantité de beaux vases et de verres de crystal. On y tient l'esté toutes sortes de liqueurs qui rafraîchissent, des limonades, de l'aigre de cèdre, des eaux de framboise, de groseille et de cerise, plusieurs confitures sèches, des citrons, des oranges de la Chine, et l'hyver on y trouve des liqueurs qui réchaufent l'estomac, du Rossolis de toutes les sortes, des vins d'Espagne, de la Scioutad, de Rivesalte et de Saint-Laurens. J'ai veu le temps que l'on ne tenait dans les mêmes lieux que de la bière et de la simple ptisane (*sic.*), sans distinction de Romaine ny de citronnée ; mais tout va en ce monde de bien en mieux » (Chappuzeau n'était pas pessimiste, ni *laudator temporis acti*), « et de quelque

1. Chappuzeau. *Le théâtre François*, p. 151 (édit. 1674)

costé que l'on se tourne, Paris ne fut jamais si beau, ny si pompeux qu'il l'est aujourd'huy. Ces distributrices doivent estre propres et civiles, et sont nécessaires à la Comédie, où chacun n'est pas d'humeur à demeurer trois heures sans se réjouir le goust par quelque douce liqueur : mais elles ne peuvent entrer dans le rang des officiers parce qu'elles ne tirent point de gages des comédiens, et qu'au contraire elles leur rendent tous les ans de leurs places, dans chaque Hostel, jusqu'à huit cens livres. Il est vray que la Troupe Royale a voulu gratifier pour toujours de cette somme la distributrice qu'elle a receüe depuis peu dans son Hostel. Elle ne paye rien, et cet avantage considérable luy a esté accordé de bonne grâce, soit pour son propre mérite, soit en faveur d'un de ses proches parens qui est de la Troupe, et en toutes manières un excellent comédien.

Sans figurer parmi les officiers du théâtre, il est un important personnage qui remplit à la Comédie un office prépondérant. C'est l'*orateur*. L'orateur a la charge délicate et souvent ingrate de s'adresser au public. Bien que parlant *sur des planches*, il ne joue pas un rôle, à ce moment, quoiqu'il soit d'ordinaire un comédien. Il doit savoir parler et bien parler, posséder le don d'improvisation et, au besoin, de repartie, car il peut être interrompu ou interpellé au milieu de sa harangue. Tantôt il annonce une bonne nouvelle, on l'applaudit ; parfois il en glisse une mauvaise, on l'accueille alors froidement sinon avec hostilité. Il lui faut du sang-froid, de l'à-

propos et de l'esprit, ce qui n'a jamais nui dans aucune circonstance. Molière excellait en *orateur*. Quoi qu'il dise et quoi qu'il eût à dire, il avait le talent de toujours mettre les rieurs de son côté et ne faisait jamais le dernier salut de retraite sans être accompagné des bravos de l'assistance qui le rappelait pour l'applaudir encore. Le 14 novembre 1664, Molière se fit remplacer par La Grange, qui, sans égaler son prédécesseur, s'acquittait de sa tâche avec aisance et bonheur.

LES AFFICHES

Au début du XVII[e] siècle, il n'y avait pour ainsi dire pas d'affiches annonçant les spectacles. Un homme du théâtre faisait un boniment précédé, accompagné ou suivi d'un chant de flûte et du bruit du tambourin, sorte de parade comme nous en voyons sur les champs de foire, ou à la *Foire aux pains d'épice*.

Quelquefois un comédien se détachait de la troupe, ayant à ses côtés un arlequin flanqué d'un tambour. Ce trio allait dans les rues, s'arrêtant aux carrefours pour appeler le monde, vantait la pièce toujours qualifiée de spirituelle, affriolante et délirante, et engageait vivement les habitants à ne pas manquer la représentation. Cela se passe encore ainsi dans nos campagnes.

Vers le milieu du même siècle on abandonna ce mode de publicité très incommode et quelque peu simplet. On commença à recourir à l'affiche. Les annonces, les notes, les articles n'enjolivaient pas alors feuilles quotidiennes, journaux et revues. Seul, l'*orateur*, dont nous

avons dit la fonction, recommandait, sur la scène et face au public, la pièce que l'on allait jouer, réclamait *toute l'indulgence*, et, le spectacle terminé, annonçait la prochaine représentation dont il proclamait l'excellence.

L'affiche était de petite dimension ; de couleur rouge pour l'Hôtel de Bourgogne, verte pour l'Hôtel de la rue Mazarine (Comédie Française) et jaune pour l'Opéra. L'Académie Nationale de Musique a conservé cette même couleur qu'elle partage, ou peu s'en faut, avec la Maison de Molière.

Les indications sommaires portées sur l'affiche laissaient le public dans une douce incertitude. Elles comportaient un éloge succinct de la pièce annoncée, sans noms de personnages, ni d'acteurs ; on omettait parfois jusqu'au nom de l'auteur.

Les Comédiens comptaient ainsi exciter la curiosité et faire espérer la présence des premiers artistes. La combinaison ne tournait pas toujours à leur avantage. Si les spectateurs comptaient voir l'acteur favori et n'apercevaient que sa *doublure*, la manifestation ne se faisait pas attendre. Le désappointement se traduisait par des huées, des sifflets et l'envoi de pommes cuites ou crues. C'est alors que devait s'exercer l'influence de l'*orateur*.

Voici un spécimen assez curieux d'une affiche du *Théâtre du Marais*.

Au-dessous des écussons royaux, on lit :

LES COMÉDIENS DU ROY

ENTRETENUS PAR SA MAIESTÉ

Comme les divertissements enjoués sont de saison nous croyons vous bien régaller en vous promettant pour demain MARDY, *iij jour de Février, la plaisante* COMÉDIE *de* IODELET MAISTRE, *de M.* SCARON. *Avec une* DANSE *de* SCARAMOUCHE *qui ne peut manquer de vous plaire beaucoup.*

A Vendredy sans faute les AMOURS DU CAPITAINE MATAMORE, *ou l'*ILLUSION COMIQUE *de M. de* CORNEILLE, *l'aisné.*

En attendant les superbes Machines de la CONQUESTE DE LA TOISON D'OR.

C'est à l'Hostel du Marais, vieille rue du Temple, à deux heures.

Ces errements de l'anonymat, appliqué sur les affiches aux personnages représentés comme à leurs interprètes, se continuèrent fort longtemps. Le titre seul de la pièce était mentionné, à telles enseignes que, le 27 avril 1784, une œuvre capitale, attendue avec impatience et constamment retardée de par l'autorité souveraine, ne fut elle-même annoncée aux Pari-

siens qu'avec cette seule mention s'étalant dans toute la ville sur une orgueilleuse affiche :

LE MARIAGE DE FIGARO
OU
La Folle Journée.

Cinq années devaient encore s'écouler avant que, le 9 décembre 1789, *par ordre*, les affiches portassent pour la première fois désignation des personnages, distribution des rôles, noms des auteurs. Encore la prescription nouvelle ne fut-elle régulièrement observée qu'à partir du 22 juin 1791.

Dès lors la question des affiches fut qualifiée d'importante dans le monde des théâtres. Les premiers rôles désirèrent voir leurs noms sur le placard à une place privilégiée, en caractères plus gros que ceux réservés aux camarades. D'où discussion, lutte, désaccord et parfois difficultés inextricables entre artistes d'égale valeur ou se croyant tels.

Les directeurs de théâtre et les *impresarii* essayèrent depuis ce jour de moyens termes pour ne contrarier personne. Autant chercher la quadrature du cercle ou courir après la pierre philosophale.

Certains imaginèrent l'ordre alphabétique des artistes interprètes ; d'autres essayèrent un classement suivant l'importance attribuée aux

personnages d'après l'action ; d'autres enfin d'après l'entrée en scène. Aucun de ces systèmes ne fut universellement adopté et le prestige des *vedettes* brille toujours du plus vif éclat, surtout le soir, à l'éblouissante clarté des ampoules électriques.

Ce sujet de discussion fut habilement et définitivement écarté dans la Maison de Molière grâce à la méthode chronologique appliquée aux artistes. Leurs noms figurent sur l'affiche, par ancienneté, les sociétaires d'abord, les pensionnaires ensuite.

L'importance de l'affiche et de la dimension des caractères n'attirait pas l'attention des comédiens seuls. Les auteurs non plus n'y étaient pas insensibles. La preuve en fut faite pendant la brillante carrière d'une opérette qui fit le tour du monde. En donner le titre serait désigner les héros de l'anecdote. Le directeur du théâtre ayant eu maille à partir avec l'un des auteurs (la pièce avait été faite en collaboration), mit son nom sur l'affiche en tout petits caractères. *Inde iræ*. La commission des auteurs dramatiques intervint, et demanda, pour le plaignant, des caractères d'une dimension au moins égale à ceux de ses collègues. « Au moins égale ! s'écria l'impresario, qu'à cela ne tienne ! Je vais lui donner pleine satisfaction. » Aussitôt,

il fit imprimer des affiches où le nom du réclamant figurait trois fois plus gros que celui de ses collaborateurs. Les antagonistes étaient hommes d'esprit. Tous deux rirent de la plaisanterie, et, d'un commun accord, décidèrent que le prochain lever de rideau de l'opérette, origine du litige, serait : *Embrassons-nous, Folleville !*

*
* *

Au temps de Voltaire, les billets du Théâtre Français portaient ces lettres : O. T. P. Q. M. U. D., initiales de ce vers d'Horace, dans son *Ars poetica.*

Omne tulit punctum qui miscuit utile dulci.

(Il a tout gagné, celui qui a mêlé l'utile à l'agréable.)

A la première représentation d'*Oreste*, un plaisant traduisit ainsi les lettres ci-dessus en complétant les mots à sa manière :

Oreste, Tragédie Pitoyable, Que M. Voltaire Donne.

A cette époque la lettre U prenait la forme du V (droit qu'elle a reconquis aujourd'hui, nous ne savons trop pourquoi) ce qui permit, sinon par un jeu de mots, du moins par un jeu de lettres, d'employer l'U d'*utile* pour en faire le V de Voltaire. La méchanceté y trouva son compte.

RÉCEPTION DES PIÈCES

A l'époque de Molière, (les hommes de lettres n'étaient pas aussi nombreux qu'à présent), quiconque avait écrit une pièce se rendait au théâtre un jour de représentation, pour être sûr de trouver à qui parler ; il annonçait l'intention de lire son œuvre et prenait rendez-vous. Aux jour et heure convenus, les acteurs (dames ordinairement exceptées) écoutaient avec attention. A la fin de chaque acte, il y avait échange de vues entre eux et l'auteur. Si l'ouvrage était reçu, compliments, congratulations, assaut de félicitations et d'agréables propos se terminaient au cabaret, le verre en main, pour conclure définitivement et fixer les conditions.

Ces conditions n'étaient pas les mêmes pour tous, et l'accueil différait également. Empressé pour les auteurs arrivés, il apparaissait plus réservé pour les débutants et les nouveaux venus. Les honoraires souvent se payaient en bloc ; versés une fois pour toutes, le manuscrit devenait la propriété de la troupe et l'auteur n'avait

plus rien à y voir. Ou bien celui-ci touchait proportionnellement à la recette, ordinairement deux parts pour chaque représentation.

L'époque à laquelle on jouerait la pièce était précisée ; la meilleure saison théâtrale (cela n'a guère changé) comptait depuis la Toussaint jusques à Pâques, lorsque toute la Cour se trouvait rassemblée au Louvre ou à Saint-Germain. Cette période était retenue par les grands auteurs. « Ainsi, ajoute Chappuzeau, l'hyver est destiné pour les pièces héroïques, et les comiques règnent l'Esté, la gaye saison voulant des divertissements de même nature. »

Jusqu'au règlement qui prescrivit à chaque membre du comité de lecture de motiver son avis par écrit pour ou contre la réception des pièces, la sentence des juges s'exprimait au moyen de fèves noires pour le rejet ; bigarrées pour l'admission à correction ; blanches pour l'accueil sans réserve.

La distribution des rôles n'allait pas toujours toute seule, surtout du côté des comédiennes, quand elle comportait des personnages de femmes vieilles ou ridicules. Le vilain sexe, n'ayant rien à perdre, aplanit la difficulté en se chargeant d'interpéter ce qu'on appelait « les rôles de nourrice ». Certains hommes s'en firent une spécialité ; ils y gagnèrent même une réputation.

L'Hôtel de Bourgogne possédait son *Alizon* et sa *dame Gigogne ;* pour rendre les excentricités de la Comtesse d'Escarbagnas et de M^me^ de Sotanville, Molière eut recours à André Hubert que remplaça Beauval. Afin de moins choquer la vraisemblance, ces artistes représentaient les vieilles sous le masque, avec une voix de fausset. A leur mort, on ne leur trouva pas de successeurs. La mode avait changé. Les actrices ne craignirent plus d'aborder le rôle de femmes acariâtres ou revêches ; elles obtinrent même du succès. M^me^ Champvallon, la première, s'en fit une célébrité. De nos jours, nos spirituelles comédiennes sont moins coquettes dans le mauvais sens du mot, et n'en recueillent pas de moins flatteurs applaudissements.

Pour en revenir à la réception des pièces et à la composition de l'aréopage chargé de l'examen, nous savons que dans l'ancienne Comédie les pièces étaient lues devant « l'Assemblée », et que le comité de lecture accueillait le sexe féminin. Grâce à sa présence, une comédie de Palissot, *Les Courtisanes*, passait un mauvais quart d'heure ; elle fut même d'abord refusée sur la seule indécence du titre accentuée par le fond de la comédie.

Le comité de lecture fut censuré à son tour, son verdict devant être ratifié par le Gouverne-

ment. Ainsi en décidait l'acte de société du 27 germinal an XII.

Le décret de Moscou, intervenant le 15 octobre 1812, commença par constituer le Comité de la société avec des hommes seulement : les plus anciens sociétaires « devant lesquels se fera la lecture des pièces nouvelles ».

Un autre décret, du 1er février 1887, fait présider les six membres titulaires du Comité d'administration par l'administrateur général, ayant voix prépondérante en cas d'avis partagés.

Cette présidence prépondérante ne sembla pas suffisante aux dirigeants de 1901 qui, par décret du 12 octobre, chargèrent l'Administrateur général *seul* de la réception des pièces nouvelles.

Un dernier décret du 3 février 1910, rétablit dans son intégralité le Comité de lecture.

*
* *

Si vous avez commis une pièce, comédie ou tragédie, en un ou plusieurs actes, en vers ou en prose, et que vous ayez la noble et légitime ambition de la faire représenter dans la Maison de Molière, voici la marche que doit suivre votre manuscrit.

Il faut d'abord le déposer entre les mains du

Secrétaire Archiviste qui vous en délivre reçu et le transmet aussitôt pour avis préalable à l'un des deux lecteurs commis à cet effet.

Un rapport est rédigé et soumis à la Commission d'examen, composée de Comédiens sociétaires, présidée par l'Administrateur général.

Au cas où la pièce est *retenue*, le Comité de lecture en est saisi et décide en dernier ressort de sa réception ou de son rejet.

Les auteurs déjà joués dans la Maison bénéficient du privilège de ne pas subir cette filière. Ils peuvent, *de plano*, s'asseoir à la table au tapis vert, devant le pupitre et l'eau sucrée traditionnels, et, fiers de leurs précédents succès, porter directement leur nouvelle œuvre à la connaissance des Sociétaires assemblés.

ÉCLAIRAGE

De même que celui des tréteaux en plein vent, l'éclairage des salles de spectacle et de la scène fut, au début, confié à la lumière du jour. Le soleil en faisait seul les frais : *Sol lucet omnibus*. Les représentations se donnaient en effet dans l'après-midi, en plein jour, et ce, de par ordonnance de police. Le théâtre ne devait pas se prolonger jusqu'à la nuit afin que le bourgeois de Paris pût venir en toute tranquillité d'esprit, sûr de pouvoir rentrer chez lui sans risquer de mauvaises rencontres dans l'obscurité ; car la capitale n'était pas éclairée *à giorno*. Boileau nous trace un sinistre tableau de Paris la nuit :

> Car, sitôt que du soir les ombres pacifiques
> D'un double cadenas font fermer les boutiques,
> . . . . . .
> Les voleurs à l'instant s'emparent de la ville,
> Le bois le plus funeste et le moins fréquenté
> Est, auprès de Paris, un lieu de sûreté.
> Malheur donc à celui qu'une affaire imprévue
> Engage un peu trop tard au détour d'une rue !

Bientôt quatre bandits lui serrant les côtés :
La bourse !... Il faut se rendre ; ou bien, non, résistez,
Afin que votre mort, de tragique mémoire,
Des massacres fameux aille grossir l'histoire [1].

La terreur de l'illustre satirique s'exprimait ainsi en 1660. L'éclairage public n'existait pas dans le courant du XVII[e] siècle. Quant à l'éclairage possible des théâtres, on en était réduit à des moyens primitifs et peu pratiques, trop heureux d'avoir un prétexte autorisé et même prescrit de jouer dans le jour. Cette clarté diurne était bien insuffisante. Aussi quelques essais, timides d'abord, furent-ils tentés en 1640 à l'Hôtel de Bourgogne et à celui du Marais. De modestes chandelles furent placées dans le fond de la scène ; l'effet n'en était pas heureux : les acteurs éclairés dans le dos figuraient pour les spectateurs des ombres noires que nous qualifions de « chinoises ».

Vers 1650, en vue de remédier à cet inconvénient, l'Hôtel de Bourgogne planta sur le devant de la scène des candélabres en bois, dans lesquels on introduisait des chandelles. Ainsi la rampe fit ses débuts. Puis devant et au-dessus de la scène apparurent des lustres en cristal pré-

1. Boileau. Satire VI. *Les Embarras de Paris*, Vers 82 et suiv.

sentant l'avantage de pouvoir s'élever et descendre à volonté.

Quand Molière s'installa au Palais-Royal, la scène fut ornée de 12 lustres à 10 chandelles l'un, et d'une rampe en comptant 48.

Par mesure d'économie, on ne procédait à l'allumage qu'au moment de commencer la représentation. Il en résultait un joli désordre dans la salle et notamment au parterre dont la composition jeune et turbulente n'attendait qu'une occasion de prendre ses ébats. Aussi quand on voyait poindre le lumignon de l'allumeur la joie se donnait libre cours ; les plaisanteries, les lazzis n'arrêtaient pas. C'étaient des rires, des cris, des interjections n'ayant d'autre but que de s'amuser et faire du bruit : « Rira, rira pas ! » clamaient les uns. « Bas les chapeaux ! Bas les nez ! » ripostaient les autres. Sur les scènes occupées par les seigneurs et petits-maîtres, ceux-ci (cet âge est sans pitié) cherchaient à faire choir le malheureux allumeur de l'autre côté de la rampe. Ces farces excessives valurent à leurs auteurs quelques vingt-quatre heures de réflexion au For-l'Evêque.

A certains jours, l'effervescence retardait sensiblement le lever du rideau.

Une fois les chandelles allumées, l'*officier* se

retirait, mais reparaissait toutes les heures en *moucheur*. Alors l'hilarité recommençait de plus belle, on appréciait et l'on commentait le plus ou moins d'habileté de l'opérateur : bravos, s'il mouchait bien ; sifflets, s'il mouchait mal. Et n'allez pas croire que moucher à propos soit chose facile : on ne s'improvise pas moucheur de chandelles ; à preuve le conte que voici :

A l'ouverture d'un spectacle
(C'était un spectacle bourgeois)
On vient annoncer un obstacle
Qui met tout le monde aux abois :
La vacance de deux emplois,
Mais tels qu'une seule personne
Pourrait les remplir à la fois.
« — S'il est ainsi, qu'on me les donne,
Répond soudain un spectateur,
Je les remplirai de bon cœur. »
Ces emplois dont on le croit digne,
En quatre mots lui sont livrés :
« Vous moucherez, vous soufflerez. »
— J'entends fort bien cette consigne. »
Qu'arrive-t-il ? Au premier signe,
Le quidam, moucheur et souffleur,
Pour son début en fait de belles,
Car il s'en vint moucher l'acteur
Et souffler toutes les chandelles.

A la salle Guénégaud, il y avait une dizaine de lustres ; le théâtre de la rue Mazarine en posséda de 12 à 14.

La scène était éclairée par un cordon de lampions, dits biscuits, posés dans une boîte en fer blanc et garnis de chandelles pour les représentations offertes au commun des mortels. Quand le Roi faisait l'honneur de sa venue, les lampions-biscuits avaient droit à des bougies.

Peu de changement pour l'*éclairage des théâtres* (nous ne parlons pas de la voie publique) de 1689 à 1770. Avec 45 francs de chandelles on éclairait toute la salle de la Comédie Française, scène, couloirs, loges d'artistes, ainsi que la *loge à la limonade*, devenue le foyer du public.

En 1760, Néelle qui avait remplacé Baron comme caissier de la Comédie Française supprima dans la salle les chandelles et leur substitua des bougies moins nauséabondes ; du même coup disparut le *moucheur*, emportant avec lui son auréole de gaîté.

En 1778, 268 flammes illuminaient le Théâtre Français, dont la rampe, en 1783, compta 128 bougies de cire.

Vers cette époque se rendit à Paris un physicien génevois, Argand. Il imagina une lampe à huile, *à double courant d'air, avec cheminée de verre*, dont le principe fut conservé dans toutes les lampes construites depuis cette époque. L'inventeur n'eut même pas la satisfaction

de baptiser sa lampe ; un pharmacien du quartier des Halles nommé Quinquet se mit à en fabriquer et leur donna son nom. D'où ce quatrain :

> Voyez-vous cette lampe, où, muni d'un cristal,
> Brille un cercle de feu qu'anime l'air vital ?
> Tranquille avec éclat, ardente sans fumée,
> Argand la mit au jour et Quinquet l'a nommée.

Sic vos non vobis... En 1789, le procédé tombait dans le domaine public.

Aussitôt l'invention d'Argand connue, on en fit l'application au théâtre. Le 5 mars 1784, on essaya de remplacer les bougies par des quinquets ; le résultat fut satisfaisant et jusqu'à l'apparition du gaz les verroteries du grand lustre scintillaient de la lumière empruntée aux lampes à huile. Celles-ci furent perfectionnées, en 1800, par un horloger de Paris du nom de Carcel. « A la partie inférieure d'une lampe à bec Argand il plaça un mécanisme d'horlogerie faisant mouvoir une petite pompe foulante dont le piston élevait constamment jusqu'à la mèche l'huile contenue dans le réservoir, et celle-ci *brûle à blanc*, constamment humectée d'huile fraîche [1] ».

1. Louis Figuier. *L'Art de l'Eclairage.*

Plus heureux que son devancier, Carcel conserva la propriété de sa trouvaille. En 1882, on voyait encore une petite boutique de lampiste, rue de l'Arbre Sec, derrière l'église Saint-Germain-l'Auxerrois. Sur la devanture on lisait : *Carcel inventeur*. Nul ne vint sur ses brisées,

Et son nom passe intact à la postérité.

Un ingénieur des Ponts et Chaussées, de nationalité française, Philippe Lebon, avait fait des expériences tendant à convertir en lumière les gaz combustibles qui se forment pendant la décomposition de certaines substances organiques ; poursuivant ses études, il était sur le point d'extraire de la houille le gaz éclairant, quand il fut lâchement assassiné dans un bois, on ne sut ni par qui ni comment. Cela se passait en 1804. Reprise par des ingénieurs anglais, son invention entra dans l'application pratique et, le 1er janvier 1819, les Parisiens eurent le plaisir d'être éblouis par des lanternes à gaz dont le nombre augmenta progressivement pour se mêler aux réverbères à l'huile dans divers quartiers de la Capitale.

Quant au théâtre de Victor Louis, l'éclairage y était assuré par des lampes quinquet à réflecteur, très bien disposées pour l'époque : sur la

scène elles étaient groupées, insérées dans des gouttières en métal poli, mobiles, et fixées suivant les besoins aux portants et décors ; elles pouvaient pivoter pour projeter les rayons lumineux, aux endroits voulus.

En 1822, la salle n'était éclairée que par un lustre garni de 40 quinquets. Lors de sa réfection en 1833, le gaz fit son apparition ; il remplaça les quinquets, et les feux du lustre pouvaient rivaliser, comme puissance lumineuse, avec 80 lampes Carcel. Ce chiffre atteignit 100 en 1847 et alla plus tard jusqu'à 120. Des herses projetèrent ensuite la clarté, du haut des frises, sur toutes les parties de la scène.

Cette intensité de lumière ne fut pas appliquée à la rampe. Celle-ci, disparaissant ou remontant tour à tour suivant les nécessités du spectacle, conserva, jusqu'à la venue de l'électricité, son éclairage à l'huile moins fatigant pour les yeux des acteurs.

A la suite de l'incendie de l'Opéra-Comique, survenu le 25 mai 1887, l'usage de l'électricité fut imposé par la Préfecture de police à tous les théâtres.

Une *usine spéciale pour la Comédie Française*, confiée à la compagnie Edison, fonctionna dans le sous-sol de la cour du Palais-Royal et donna successivement son énergie aux Beaux-

Arts, au Conseil d'Etat et à la Cour des Comptes, pour en gratifier ensuite les nombreux locataires des Galeries et le théâtre de la rue Montpensier.

Peu de temps après, par mesure de prudence et de sécurité (deux sûretés valent mieux qu'une), les théâtres durent avoir deux sources d'électricité. A cet effet, la Comédie Française fut reliée au secteur. Toutefois *l'usine spéciale*, mise en marche pendant les seules représentations, était destinée à disparaître. La Seine précipita le mouvement par l'inondation de janvier 1910.

Depuis lors, la *Maison de Molière* est desservie : 1° par une ligne de courant primaire provenant directement des usines de la Compagnie Parisienne d'Electricité ; 2° par une ligne provenant d'une sous-station de la même Compagnie ; 3° par une batterie d'accumulateurs assez puissante pour assurer trois représentations à éclairage restreint.

SERVICE D'INCENDIE

A l'époque de la fondation du théâtre, il n'y avait pas de pompiers en France, mais les moines des ordres mendiants en faisaient l'office. A Paris, c'étaient les capucins. En dehors de ceux-ci, les gardes françaises prêtaient quelques hommes au théâtre, et assuraient en outre complètement le service d'ordre lorsque Sa Royale Majesté honorait le spectacle de sa présence.

Les pompiers ne furent pris dans le civil qu'à partir de 1716.

Dans ces conditions, et avec si peu de personnel, les mesures à prescrire pour la préservation de l'édifice étaient peu compliquées. On faisait une ronde après la représentation, et l'on avait toujours le soin de tenir des muids pleins d'eau, en cas d'alerte. Mais quand le feu prenait, les secours étaient inefficaces et l'incendie faisait son œuvre. Aussi l'attention s'était-elle portée sur la sécurité à assurer aux spectateurs, au moyen de dégagements et de multiples accès aux étages supérieurs.

Dans les anciens jeux de paume aussi bien qu'au Petit Bourbon et à l'ancien Hôtel de Bourgogne, l'entrée n'avait qu'une porte unique. Il est vraiment extraordinaire que cette dernière salle n'ait jamais été effleurée par l'incendie, si l'on se rappelle comment elle était construite et par quel genre de public elle était fréquentée. Par contre le feu se déclara et fit des ravages dans des salles autrement bien édifiées et aménagées.

Nous disions donc que pour pénétrer dans la salle il n'y avait qu'une porte ; une fois entré, deux escaliers intérieurs en spirale vous conduisaient de droite et de gauche aux deux balcons superposés. L'absence de balcons extérieurs n'admettait pas d'autre accès. Cette addition de balcons au dehors fut inaugurée à la salle du Palais Cardinal, quand Richelieu construisit son théâtre. On arrivait par là directement aux loges en galerie.

De même au théâtre de la rue Mazarine, le premier rang des loges était desservi par un corridor extérieur, lequel était refusé aux autres loges.

En 1689, le théâtre de la rue de l'Ancienne Comédie comportait à chaque étage de loges un balcon extérieur.

Après le mémorable incendie du théâtre du

Palais-Royal en 1763, on installa le rideau de fer et l'on chercha à rendre incombustibles machines et décors. Les divers procédés employés pour des matières aussi inflammables ne donnèrent, au moment d'un sinistre, que de piètres résultats.

Jusqu'en 1900, pendant l'hiver, on entretenait du feu de bois dans les loges d'artistes, soin confié à un *feutier*. Après la catastrophe, feu, feutier et cheminée furent supprimés.

Actuellement toutes les mesures imaginables ont été prises et paraissent de nature à donner pleine sécurité non seulement aux spectateurs dans la salle, mais à tout le personnel du théâtre.

Les précautions les plus minutieuses ont été adoptées pour le jour et la nuit, et des prescriptions précises et détaillées point par point sont consignées dans un arrêté pris par le Préfet de police le 25 avril 1910 spécialement pour la Comédie Française, *concernant les moyens de secours et les services de surveillance contre l'incendie*.

Les moyens de secours comportent: 1° *la canalisation d'incendie* desservant le secours ordinaire, et les grands secours : *a*) de la scène et des grils ; *b*) des tas de décors de scène ; *c*) du dépôt de décors. La mise en œuvre de chacun

d'eux est nettement expliquée pour éviter toute hésitation ou méprise ; 2° *le matériel* comprenant tuyaux, lances, haches, seaux, éponges de diverses sortes, couvertures de sauvetage, etc. ; 3° deux *avertisseurs d'incendie* téléphoniques reliés à la caserne de la rue Jean-Jacques Rousseau ; 4° le *rideau de fer*, hydraulique, se manœuvrant au moyen de boutons électriques placés : *a*) sur la scène ; *b*) dans le trou du souffleur ; *c*) dans le couloir de l'administration ; *d*) dans la loge du concierge, Galerie de Chartres ; 5° la *cheminée d'appel* avec deux poignées de déclanchement, l'une au premier étage, l'autre dans la cour du poste des sapeurs ; 6° enfin vingt-deux *portes de retraite de la cage de scène*, placées : aux quatrième, troisième, deuxième et premier dessous ; à la scène ; aux premier, deuxième et troisième cintres ; et au gril.

Les *services de surveillance,* pendant la présence du public, c'est-à-dire aux représentations et répétitions générales, sont assurés par un détachement de sapeurs-pompiers ; en dehors de la présence du public, par des pompiers civils, agréés par le Préfet de Police. A ceux-ci (cinq dont un brigadier), l'instruction est donnée chaque mois par un sous-officier du régiment. Des *rondes pointées*, au nombre de trois,

sont faites à midi, après le jeu, et à 2 heures du matin ; quand le théâtre ne joue pas, à midi, 6 heures et 10 heures du soir.

La ronde dite « pointée » a pour but de vérifier automatiquement si le *rondeur* s'est exactement acquitté de sa tâche. Muni d'un *compteur* qui renferme un cadran mobile actionné par un mouvement d'horlogerie et marquant les heures, le rondeur doit suivre un itinéraire fixe, au cours duquel il trouve de place en place, scellées au mur, des « boîtes de contrôle », contenant chacune une lettre. Son appareil étant appuyé sur la boîte, la lettre que celle-ci contient vient, grâce à l'intervention d'un papier chimique, s'imprimer sur le cadran à l'heure même de son passage qui doit s'effectuer très exactement à une minute près indiquée à l'avance. La ronde une fois achevée, on ouvre le compteur, le cadran apparaît révélant une rondelle de papier sur laquelle se lisent les lettres successivement obtenues et formant une sorte de « mot d'ordre » tel que Comédie Française, Maison de Molière, ou autre analogue.

En cas de relâche, pour quelque cause que ce soit, vendredi saint, grèves, décès, etc., les pompiers civils assument seuls la tâche de la garde et de la surveillance de jour et de nuit, à raison de deux à la fois en perma-

nence. Le brigadier supplée l'absent malade ou empêché.

Tous les mois, le premier mercredi, une sous-commission, composée de quatre membres ressortissant à la Préfecture de Police, savoir : l'architecte de la circonscription, l'officier de sapeurs-pompiers délégué, le commissaire de police du quartier et l'officier de paix de l'arrondissement, fait sur place une visite ; les pompiers civils sont présents, et l'officier d'épreuves s'assure qu'ils connaissent toutes leurs consignes et sont en état de s'y conformer.

L'ORCHESTRE

La musique adoucit les mœurs ; c'est un dicton ; tous les amateurs de théâtre littéraire ne l'apprécient pas également. On connaît la boutade attribuée à Théophile Gautier : « le plus désagréable de tous les bruits ». D'accord en cela avec La Grange et La Thorillière qui, sur leurs registres de caissiers, déclaraient la musique « un bruit coûtant fort cher ». L'acteur Molé disait aussi : « Avec les pièces de Marivaux on entendra la musique de Grétry, et le talent d'étourdir les oreilles l'emportera sur celui de parler à l'esprit. » Il plaidait pour son saint. De l'autre parti, on rencontre Talma qui disait : « Je suis *musicien* avant d'être acteur et poète. » Antérieurement au grand tragédien on comptait un autre acteur, quelque peu poète, qui notait *musicalement* ses intonations avant de jouer : nous avons nommé Molière. Sous l'égide d'un pareil répondant nous pouvons sans crainte parler musique en sa *Maison*.

Avant lui quelques violons, une demi-douzaine environ, se dissimulaient timidement dans

des loges grillées, cachés aux yeux des spectateurs. Des chanteurs étaient parfois à leurs côtés. Molière fit paraître sur la scène musiciens et chanteurs.

« Cy-devant, dit Chappuzeau, on les plaçait ou derrière le théâtre ou sur les aisles. Depuis peu on les met dans une loge du fond, d'où ils font plus de bruit que de tout autre lieu où on les pourrait placer. »

Cet homme assurément n'aime pas la musique.

« Il est bon, poursuit-il, qu'ils sachent par cœur les deux derniers vers de l'Acte, pour reprendre prontement la symphonie, sans attendre que l'on crie : Ioüez ! ce qui arrive souvent. »

Les *Précieuses Ridicules* de 1659, au Petit Bourbon, semblent être la première pièce de Molière comportant des violons. La musique qu'ils exécutaient ne nous est pas parvenue, mais leur présence est indiquée à la suite des personnages dans la distribution des rôles.

Au Palais-Royal, à la reprise des *Fâcheux*, le 22 avril 1663, aux six violons s'adjoignirent deux hautbois. Des trompettes se firent entendre à la première de *La Bradamante ridicule*, le 12 janvier 1664. Le 15 février suivant, pour les intermèdes du *Mariage forcé*, il y eut douze

violons, deux hautbois, un joueur de clavecin et deux tambours de basque ! Pour expliquer ce grand nombre d'instruments divers il faut dire que la musique avait été composée par Lulli.

Le subtil Florentin avait créé l'Académie Royale de Musique. Nul ne sera surpris qu'il ait obtenu du roi, le 30 avril 1673, une ordonnance défendant aux Comédiens d'avoir plus de deux voix et six violons. Des tambours avaient résonné, le 24 mai 1672, dans *Le Bourgeois Gentilhomme* ; et, à une représentation de *l'Inconnu* de Thomas Corneille, le 17 novembre 1675, aux six violons et au clavecin de l'orchestre s'ajoute un théorbe, sorte de luth à manche double. Enfin le 7 août 1676, dans le *Triomphe des Dames*, outre les six violons tolérés, on aperçut et entendit trompettes et timbales.

Si l'on s'en rapporte à l'almanach Duchesne, cette terrible ordonnance de 1673, qui voulait éviter la concurrence musicale faite à l'Opéra par la Comédie Française, était encore en vigueur en 1752. Du moins elle n'avait pas été explicitement abrogée. Était-elle observée ? cela, c'est une autre affaire, car la Comédie employait alors, en plus des violons, un basson et deux violoncelles ; d'année en année, on compte huit violons et une flûte, puis deux flûtes en compagnie d'un hautbois, sans

préjudice du basson et des deux violoncelles.

Dans l'acte de société des Comédiens du 9 juin 1758, il est dit que l'orchestre aura douze musiciens et que « les places seront données au concours, à la supériorité des talents et non à la protection » (*Sic.*). Un ordre du duc d'Aumont consacre ce nombre en précisant les emplois : six violons, deux hautbois, trois violoncelles et une basse ; cela fait bien la douzaine. N'empêche que les années suivantes, de 1760 à 1764, arrivent en renfort d'abord un cor et un timbalier, puis deux cors, un basson, un alto et une flûte. Voilà nos musiciens passés à dix-huit, pour s'accroître successivement et devenir un groupe de trente et même de trente-quatre dans la grande salle de l'Odéon actuel, en 1792.

Quand la Comédie Française réunit tout son monde à la rue de Richelieu en 1799, l'orchestre comprenait vingt-huit artistes (12 violons, premiers et seconds, plus 2 surnuméraires, soit 14, 2 altos, 4 basses ou violoncelles, 2 contre-basses, première et deuxième, 2 cors, premier et deuxième, 2 bassons, 1 flûte et une timbale).

Plusieurs règlements intervinrent, depuis l'ordre des premiers Gentilshommes de la Chambre en date du 1er avril 1764. On a ceux du 29 mars 1769, du 4 septembre 1813, du 31 décembre 1816 et du 1er juillet 1833. Ces rè-

glements entraient dans tous les détails concernant le fonctionnement de l'orchestre.

Parmi les compositeurs ou chefs d'orchestre qui ont apporté leur collaboration à la Comédie, il est juste de citer en première ligne, comme date et comme importance, Lulli, qui écrivit la musique d'un certain nombre de ballets et d'intermèdes ; puis le compositeur français Couperin, d'une grande originalité ; un nommé Baudron qui passa pour ainsi dire toute sa vie dans la Maison de Molière, y étant resté de 1766 à 1823 ; plus près de nous, Jacques Offenbach, le célèbre auteur de tant d'opérettes d'un style spirituel et d'un rythme entraînant. C'est pendant son séjour comme chef d'orchestre à la Comédie Française, en 1850, que fut représenté *Le Chandelier*, d'Alfred de Musset. Delaunay, déjà délicieux jeune premier, emploi qu'il a conservé et tenu dans la perfection jusqu'à la fin de sa carrière, devait interpréter le rôle de Fortunio. Or ce rôle contenait la célèbre romance :

Si vous croyez que je vais dire
Qui j'ose aimer,
Je ne saurais, pour un empire,
Vous la nommer.

Offenbach fut invité à la traduire en musique, ce qu'il fit incontinent ; mais quand l'interprète essaya de l'exécuter, on s'aperçut que la voix

du langoureux Fortunio, exquise et suave dans *le parlé*, devenait, dans *le chant*, basse et gutturale, entièrement incompatible avec les déclarations soupirées à la belle Jacqueline. Delaunay se contenta de *dire* les tendres strophes d'Alfred de Musset. La délicate mélodie d'Offenbach n'en fut pas perdue pour cela : Hector Crémieux et Ludovic Halévy écrivirent une petite pièce qui servit à encadrer les jolis couplets ; le public vint les applaudir aux Bouffes Parisiens, dans *La Chanson de Fortunio*, qui n'a rien perdu de sa grâce et de sa fraîcheur.

Offenbach quitta le Théâtre Français en 1855 et fut remplacé jusqu'au 1er octobre 1868 par le chef d'orchestre Roques qui lui-même céda le bâton à Ancessy, l'auteur des jolies entre-scènes d'*Au Printemps*. A la mort de ce dernier, en janvier 1871, la suppression de l'orchestre dans la salle fut décidée, et, comme à son début, « la sinfonie se tint sur les aisles », nous disons, dans la coulisse.

En effet la partie musicale continua son intéressante collaboration quand la pièce réclamait son concours. Pour n'être plus en vue, les musiciens n'en firent pas moins apprécier et applaudir leur talent sous la conduite d'un chef expérimenté.

RETRAITES. BÉNÉFICES

Après un certain nombre d'années, ou dans des circonstances particulières, tout sociétaire, homme ou dame, peut prendre sa retraite, ce qui lui donne droit à une pension viagère. On lui concède également la faculté, avant de se retirer définitivement, d'organiser une représentation à son bénéfice, c'est-à-dire que le produit de la recette lui est remis et vient augmenter sa pension d'une somme généralement assez rondelette.

Ces droits, et les conditions dans lesquelles ils s'exercent, sont spécifiés tout au long dans des actes officiels. (Acte de société du 27 germinal an XII. Décret de Moscou. Décret du 27 avril 1850.)

Avant d'entrer dans la période régulière et légale, quelques représentations de ce genre avaient été données au profit d'artistes dont la situation pécuniaire s'était trouvée à certain moment digne d'un intérêt particulier. Ainsi, la première fois, croit-on, en 1735, pour M^lle^ Gaussin. La jeune tragédienne (elle avait à peine 25 ans) fut victime d'un incendie. Ses camarades préparèrent aussitôt, à son intention, un

spectacle exceptionnel dont la recette permit de réparer le dommage éprouvé. Depuis, les *bénéfices* se multiplièrent pour devenir inséparables du départ des comédiens. Bien peu renoncent à en profiter.

Au surplus cette cérémonie du bénéfice est intéressante et touchante à plus d'un titre. C'est d'abord une occasion, pour celui ou celle qui s'en va, de reparaître dans les principaux rôles de son répertoire et de s'y faire applaudir une dernière fois par ses fervents admirateurs. On sait que les artistes de la Comédie Française ont une clientèle éclairée et fidèle. Pour s'en rendre compte, il suffit d'assister à leur sortie du théâtre, à la fin du spectacle. Ils passent entre une double haie composée d'amateurs heureux de les contempler *de près*, venant de leur prodiguer bravos et fleurs. Aussi, quelle douleur et quelle émotion quand on pense qu'on ne reverra plus un artiste aimé !

L'attrait des bénéfices s'accroît par la présence en scène de tous les camarades qui tiennent à offrir à leur ancien ce dernier témoignage de sympathie et d'affection. On n'en est plus à compter ce que les comédiens prodiguent de temps et de talent pour les œuvres de bienfaisance. Lorsqu'il s'agit d'un des leurs, on s'aperçoit que leur dévouement n'a plus de bornes.

Il est agréable de citer entr'autres le cas de Mme Arnould-Plessy. Elle jouait à Saint Pétersbourg où l'avait appelée un engagement. Apprenant que Samson, dont elle était l'élève, donnait sa représentation d'adieu, l'excellente artiste partit immédiatement, affronta les huit cents lieues de distance pour jouer auprès de son vénéré maître, et lui offrir, dans un respectueux embrassement, l'hommage public de son inaltérable attachement sur les lieux mêmes de ses nombreux et inoubliables succès.

Pour brillantes qu'elles soient, ces solennités ne laissent pas que d'entraîner à leur suite larmes et regrets.

Partir, c'est mourir un peu,

a dit le poète ; mais partir du théâtre n'est-ce pas mourir tout à fait ? La vie du comédien est terminée ; il doit renoncer à son public, aux acclamations, aux bravos crépitant si gaiement à ses oreilles. Sa vie, ne l'a-t-il pas uniquement dépensée au service de l'art, y consacrant « son esprit et ses forces » ? Sa consolation, il la trouvera dans le souvenir de ses triomphes, du bien qu'il aura fait, et aussi dans la reconnaissance de ceux qui l'ont suivi dans sa longue carrière et conservent pieusement sa mémoire.

LES BALS

Quand on parle de bals au théâtre, on pense aussitôt à l'Opéra. Les bals de l'Opéra sont, en effet, célèbres. A un moment ils firent fureur. L'année 1716 les vit naître. On dansait à l'Opéra tous les dimanches, de la Saint-Martin à l'Avent, puis à la fête des Rois et pendant le carnaval, de 11 heures du soir à 6 heures du matin.

La Comédie Française voyant qu'on sautait si gaiement à l'Académie Royale de Musique, et considérant les recettes qui en résultaient, trouva qu'on pourrait tout aussi bien sauter sur ses planches que sur celles du théâtre voisin et organisa des bals dans la Maison de Molière. Le plancher du parterre fut exhaussé au niveau de la scène qui reçut une décoration appropriée.

Mais les danses et les ris ne durèrent pas longtemps pour le public, rue de Richelieu. La réussite avait été trop parfaite. Dans cette circonstance encore, la rivalité et l'influence des prêtres d'Euterpe obtint que le temple de Mel-

pomène ne résonnât plus des flonflons de Terpsichore. En 1721 plus de bals à la Comédie Française. Toute règle supportant exception, huit bals furent *exceptionnellement* autorisés en 1723, au bénéfice du comédien Grandval ; de même après les représentations gratuites. Dans cette dernière occurrence « charbonniers et poissardes avaient le privilège de danser avec les comédiens ».

Depuis lors, on ne dansa plus sur la scène de la Comédie Française, le public s'entend.

LA CLAQUE

Employé dans le langage théâtral, le mot *claque* signifie le bruit que font les deux mains frappées l'une contre l'autre, bruit analogue à celui d'une claque, autrement dit, d'un soufflet, mais tout différent d'intention, et bien plus agréable, car il veut dire alors applaudissements.

Ces applaudissements, il est vrai, ne sont pas précisément spontanés, ceux qui les prodiguent étant payés pour cela et dénommés *claqueurs* ou *chevaliers du lustre* parce qu'ils étaient placés au centre du parterre, juste sous le lustre.

L'origine de la *claque* ou des *claqueurs* remonte à la reine Marie-Antoinette. Avant sa venue en France l'épouse de Louis XVI avait reçu des conseils musicaux, sinon des leçons, de Glück, l'illustre compositeur. Elle admirait à juste titre son talent et lui portait le plus vif intérêt. Quand le chevalier Glück fit représenter *Alceste* sur la scène de l'Opéra, le 24 avril 1776,

la souveraine voulut que le succès fût éclatant et résolut d'y aider royalement. Pour ce, nombre de gentilshommes de la Cour, et non des moindres, tels le comte d'Artois, le comte de Provence et autres grands seigneurs, furent conviés, dispersés habilement aux quatre coins de la salle avec *invitation* de *claquer* des mains aux passages signalés. En dociles courtisans, ces éminents claqueurs improvisés remplirent leurs nouvelles fonctions au gré de la Reine ; *Alceste* chaudement et *noblement* applaudi, le succès fut un triomphe. Il est juste d'ajouter que l'œuvre y était aussi pour quelque chose.

Les Directeurs de l'Opéra apprécièrent le procédé, le prirent à leur compte, et l'appliquèrent à des ouvrages qui en avaient quelquefois un plus grand besoin que le chef-d'œuvre de Glück.

La claque avait pris son essor et s'installa dans d'autres théâtres, parmi lesquels la Comédie Française.

Quand celle-ci quitta la Salle des Machines des Tuileries pour le théâtre des architectes Wailly et Peyre (Odéon actuel), la claque ne l'y suivit pas, elle fut supprimée.

Ultérieurement rétablie, on l'abandonna défi-

nitivement au Théâtre Français, quand le chef de claque, Dorlot, prit sa retraite en 1900. Aussi bien les bravos et les acclamations ne firent pas défaut aux artistes de la Maison de Molière. Le public s'en chargea.

LE MONUMENT ACTUEL

1° Extérieur.

La Maison de Molière, en tant que monument, ne présente rien de monumental. Aucun côté n'attire particulièrement l'attention, d'autant que les galeries, sous lesquelles se placent discrètement les portes d'entrée, sont la continuation, comme style, des galeries entourant le jardin du Palais-Royal. Si cependant l'on veut s'arrêter sous ces galeries du côté de la rue de Richelieu, on y verra, scellés dans le mur, d'abord quatre médaillons en marbre et en relief représentant Corneille, Molière, Racine et Victor Hugo, et, au-dessus de ces médaillons, quatre plaques résumant l'histoire du monument que nous avons sous les yeux. Ces plaques ont été apposées par les soins de la Municipalité parisienne et précisent les différentes phases suivies par le Théâtre Français, ainsi que ses diverses dénominations.

Elles sont ainsi libellées :

A. — L'Académie Royale de peinture et de

sculpture, fondée en 1648, siégea de 1661 à 1692, dans *la partie du Palais-Royal occupée par le Théâtre Français*. Elle y fit ses premières Expositions en 1667, 1669, 1671, 1673.

B. — Ce théâtre fut construit par l'architecte Louis, de 1786 à 1790, restauré et augmenté par l'architecte Prosper Chabrol de 1860 à 1864. 1790 : Variétés Amusantes. 1791 : Théâtre de la rue de Richelieu. 1792 : Théâtre de la République. 1799 : Comédie Française.

C. — Le Théâtre Français construit par l'architecte Louis de 1786 à 1790, réparé par Moreau en 1798, restauré par Fontaine en 1822, agrandi et achevé par Prosper Chabrol en 1864, détruit par un incendie le 8 mars 1900, a été rééditié par J. Guadet en 1900.

D. — Le Théâtre Français reconstruit a été inauguré le 29 décembre 1900, M. Emile Loubet étant président de la République, M. Waldeck-Rousseau président du Conseil, M. Georges Leygues ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, M. Henry Roujon directeur des Beaux-Arts, M. Jules Claretie administrateur général de la Comédie Française.

Au-dessous de ces documents officiels sont situés à droite et à gauche, les bureaux délivrant les places ; au milieu, l'entrée principale des spectateurs. Plus loin, à droite, dans l'angle

extérieur des galeries se dresse une statue d'Alfred de Musset dominé par sa Muse. Nous en parlons à cause de sa proximité avec le Théâtre Français, bien qu'elle ne lui appartienne pas. Sur la face, on lit en effet que le banquier D. Osiris l'offrit à la Ville de Paris, ce qui explique la mention au dos du socle : J. de Selves, préfet de la Seine ; P. Brousse, président du Conseil Municipal ; L. Bellan, Syndic du Conseil Municipal ; on y a ajouté le nom de J. Claretie, en sa qualité d'Administrateur de la Comédie Française.

Du côté droit est gravée l'inscription : Inauguré le 23 février 1906. Bienvenu-Martin, ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts ; Dujardin-Beaumetz, sous-secrétaire d'Etat des Beaux-Arts. Enfin, du côté gauche sont gravés trois vers de la *Nuit de Mai*, murmurés par la Muse à l'oreille de son poète favori :

Rien ne nous rend si grands qu'une grande douleur...
. . . . . .
Les plus désespérés sont les chants les plus beaux,
Et j'en sais d'immortels qui sont de purs sanglots.

Un peu plus loin, sous la galerie bordant la rue Saint-Honoré, se trouve la seconde entrée du public (2e contrôle) par laquelle nous allons pénétrer tout à l'heure dans le théâtre, puis l'entrée de l'Administration et des artistes. Tournant à angle droit vers le péristyle de

Chartres, on se trouve en présence d'une stèle surmontée du buste de Gustave Larroumet (1852-1903) sculpté par P. Roussel, en 1906. L'ancien Directeur des Beaux-Arts paraît bien triste de son isolement immérité.

Sous la galerie, en face la cour, l'entrée de service. Du quatrième côté du monument, après avoir dépassé le péristyle de Chartres, une sortie de secours sur la rue Montpensier.

2e Intérieur. Bustes et statues dans le vestibule les couloirs et le foyer du public.

Poussons à présent la porte du 2e contrôle : nous voici dans la maison, en face de deux statues assises placées à droite et à gauche, représentant Molière et Corneille, et sur le côté, un buste de Mounet-Sully (1841-1916) par E. David. Suivons un long couloir, à droite, nous voyons, en face d'Alexandre Dumas père (1803-1870), le buste de Denis Diderot, né à Langres en 1713, mort à Paris le 30 juillet 1784, sculpté par Joseph Lescorné, en 1853. Arrivons au grand et gracieux vestibule circulaire où siègent les contrôleurs. Derrière eux se trouve un trio de statues en marbre, assises et grandeur naturelle. Au centre, Talma étudiant un rôle, dans le costume de Sylla, par David d'Angers (1837) ; à sa gauche, Mlle Mars, dans Célimène par J.-G. Tho-

Le Péristyle et le Contrôle en 1922

mas (1865) ; à sa droite, Rachel, dans *Phèdre*, par Francisque Duret (1865). (Disons en passant, à titre de curiosité, pour ceux qui l'ignoreraient, que Talma figure parmi les grands hommes dont les statues ornent l'arrière de l'Hôtel de Ville du côté de la rue Lobau.)

Reprenons notre vestibule ; à l'entrée, Jean Racine fait pendant à George Sand. Aux quatre coins sont de petits escaliers ; sur les marches, bustes de Pailleron, de Ducis, par Taunay (1812) ; de M^me^ Emile de Girardin, par Lévêque ; de Ponsard, par Franceschi (1869) ; d'André Chénier, par Etex, etc.

Gravissons le grand escalier décrit p. 141. En bas des marches, à droite, nous voyons le buste de Marie-Joseph Chénier, par David d'Angers (1845) ; à gauche, Sardou et Casimir Delavigne, également par David d'Angers (1844) ; au premier palier, Alfred de Musset, par Mezzara (1867), face à Balzac et Emile Augier fraternisant avec Alexandre Dumas fils, dominés par la Tragédie et la Comédie. Montons encore pour arriver à l'étage du balcon et du foyer du public. Tout de suite à droite, au-dessus d'une large baie conduisant à la porte du jardin d'hiver, on aperçoit une grande plaque de marbre consacrée à la mémoire des artistes de la Maison qui ont donné leur vie pour la France.

1680 — COMÉDIE FRANÇAISE — 1919

MORTS POUR LA PATRIE

Seveste, Didier, blessé mortellement à Buzenval, 19 janvier 1871.

Reynal, Raymond, tué à Barcy (Seine-et-Marne), 6 septembre 1914.

Fontaine, Charles, disparu sous Verdun, 8 août 1916.

Schroeder, Auguste, tombé à Courberseaux (Meurthe-et-Moselle), 25 août 1914.

Letouze, Yves-Marie, disparu à La Neuville (Marne), 15 septembre 1914.

Dupont, Léon, disparu à Vauquois (Meuse), 26 mars 1915.

Palluel, Bernard, tué au Bœrenkopf (Als.), 1er août 1915.

Flury, Paul, intoxiqué par les gaz, mort au Val-de-Grâce, 13 octobre 1918.

De chaque côté de la baie s'élèvent deux statuettes, l'une de Seveste, l'autre de Reynal.

Arrivons à l'élégant foyer du public. Le côté architectural a été indiqué p. 141 ; nous n'y reviendrons pas et nous nous occuperons uniquement de la partie sculpturale proprement dite, avec une série de bustes qui tous mériteraient une mention spéciale ; contentons-nous d'une sèche énumération, laissant aux amateurs le soin et le plaisir de les examiner et de les admirer en détail, car ils en sont tous dignes.

Dans le grand salon carré :

Le long des fenêtres.

Alexis Piron, né à Dijon le 9 juillet 1689, mort à Paris le 21 janvier 1773.
Fait par J.-J. Caffieri en 1775.

*
* *

Philippe-Néricault Destouches, né à Tours en 1680, mort à Paris en 1754.
P.F. Berruer, sculptor, anno 1781.

*
* *

Jean-François Regnard, né en 1655, mort en 1709.
Par J.-J. Foucou, 1779.

*
* *

Charles Rivière du Frény, né à Paris en 1648, mort le 6 octobre 1724, âgé de 76 ans.
Pajou, sculptor, 1781.

En face.

P.-C. Nivelle de la Chaussée, né à Paris en 1692, mort le 14 mars 1754.
J.-J. Caffieri sculpsit, anno 1785.

*
* *

Prosper Jolyot de Crébillon, né à Dijon en 1674, mort à Paris en 1762, par J.-B. D'Huez en 1778.
D'après le modelle de J.-B. Lemoyne, fait en 1760.

*
* *

Thomas Corneille, né à Rouen en 1625, mort à Andely en 1709.
J.-J. Caffieri sculpsit, anno 1785.

*
* *

Jean de Rotrou, né à Dreux en 1609, mort dans la même ville en 1650.
Fait par J.-J. Caffieri, en 1783.

A droite de la cheminée :

Jean-Baptiste Poquelin Molière, né à Paris en 1622, mort le 17 février 1673.
Houdon fecit, anno 1777.

A gauche :

Pierre Corneille, né à Rouen le 6 juin 1606, mort à Paris le 1er octobre 1684.
J.-J. Caffieri sculpsit, 1777.

Dans la galerie du foyer sont placés neuf bustes, face aux fenêtres, adossés au couloir des premières loges :

Florent Carton d'Ancourt, né le 1er novembre 1661, mort le 6 décembre 1725. Fait par J.-J. Foucou, sculpteur, 1782.

*
* *

Le Sage. Fait par Desbœufs, 1842.

*
* *

Jean-Baptiste Rousseau, né à Paris en 1670, mort à Bruxelles le 17 mars 1741.
Fait par J.-J. Caffieri en 1787.

*
* *

Marivaux. Fanny Dubois Davesnes fecit, 1873.

*
* *

François-Marie Arouët de Voltaire, né à Paris en 1694, mort en 1778.
Fait par Houdon, sculpteur, 1778.

Michel-Jean Sedaine, né à Paris en 1719, mort en 1797.
E. Gatteaux, sculpteur, 1843.

*
* *

Buirette de Belloy, né à Saint-Flour en Auvergne, le 17 novembre 1727, mort à Paris le 5 mars 1775.
Fait par son ami Caffieri en 1771.

*
* *

P.-A. Caron de Beaumarchais, 1732-1799.
Fait et offert à la Comédie Française par Mathieu Meusnier, 1853.

*
* *

J. Sandeau, par Cravk.

Le Foyer du public en 1922

Au bout, dans un bloc de marbre, un profil en relief d'Octave Mirbeau, par Rodin.

Vous avez sans nul doute remarqué une omission dans cette longue nomenclature, omission qui serait impardonnable si elle n'était intentionnelle. Il s'agit, vous l'avez pressenti, de la célèbre statue assise de Voltaire, par Houdon. C'est que nous désirons lui réserver une place à part.

Contrairement au proverbe : « les peuples heureux n'ont pas d'histoire », l'œuvre admirable de Houdon, qui fait le plus glorieux ornement du foyer de la Comédie Française, pour n'avoir pas été malheureuse, a cependant une histoire, et même assez mouvementée.

Voltaire était mort le 30 mai 1778 ; le sculpteur Houdon, son admirateur et son ami, n'avait pas terminé la statue qui devait être son chef-d'œuvre. La malicieuse physionomie « dont il n'était pas un pli qui ne semblât rire de tout le monde », n'était pas encore achevée ; et cependant M^me^ Denys, nièce et héritière de François-Marie Arouët de Voltaire, ne voulut pas attendre pour en faire don à l'Académie Française qui tout d'abord l'accepta avec reconnaissance, en mémoire d'un collègue de génie. Du vivant de son oncle, M^me^ Denys faisait les honneurs d'un salon que fréquentaient gens de lettres,

philosophes, académiciens, attirés par l'esprit, la verve et la renommée du maître du logis. La nièce ne possédait aucun charme personnel : lourde, courte et grosse, constamment à l'affût d'un trait piquant, d'un mot alerte ou d'une épigramme incisive, elle n'atteignait jamais que le ridicule. Ajoutez à cela qu'elle avouait ingénument soixante-huit ans, et, qu'oubliant les hivers, son cœur ne comptait que les printemps et leur incandescence. En possession d'une grande fortune et d'une complète indépendance, entraînée par la *Nouvelle Héloïse* dont elle avait savouré la lecture depuis la mort de son oncle, « quelque diable aussi la poussant », elle résolut de trouver une âme sœur qu'elle découvrit dans un jouvenceau d'une soixantaine d'années, et convola. Elle était sur le point de chiffrer ses dizaines de printemps par sept. La naïve épouse croyait qu'avec sa fortune et un maître de maison, *son salon* serait de plus en plus recherché. Illusion ! Les gens de lettres, philosophes, académiciens n'appréciaient aucune des deux âmes sœurs ; mais les jugeant fort bien appariées, ils se firent scrupule de troubler un si parfait duo et ne reparurent plus. Furieuse, M^me^ Denys, devenue M^me^ Duvivier, mais restant toujours la nièce de son oncle et sa seule famille, résolut de venger cet affront : l'Académie

n'aurait plus la statue de Voltaire qu'elle courut offrir, en septembre 1780, aux Comédiens Français « dont son oncle illustre avait été pendant soixante ans le bienfaiteur ». Ce serait la parure du foyer de la nouvelle salle. Mais la pauvre femme irritée avait, dans cette occurrence, compté sans son hôte Préville. Le grand comédien, à cette nouvelle, non content d'une énergique protestation, monta sur ses grands chevaux, prit la chose au tragique, bien que ce ne fut pas son emploi, et déclara que : « S'il y avait une préférence à accorder pour la place d'honneur, c'était au grand comique qu'il fallait la donner », ajoutant « qu'il était indécent que Voltaire *fût assis*, tandis que Molière, Corneille, Racine étaient debout. »

Un tel argument était irrésistible et la statue de Voltaire fut placée... au garde-meuble, en attendant mieux.

Ce mieux ne tarda pas à se produire. Si la cidevant M^me^ Denys n'avait pas d'autres qualités, elle avait de la persévérance et de la ténacité. Elle fit tant et si bien que, par l'intermédiaire d'une haute et puissante dame de la Cour, M^me^ la comtesse d'Angevilliers, elle obtint un ordre supérieur décidant que le choix de l'emplacement relevait des Gentilshommes de la Chambre. Comme conséquence, en vertu d'un

ordre bien et dûment signé *Louis*, la statue du grand homme fut descendue, en 1783, dans le vestibule d'en bas, en conformité du projet primitif de l'architecte de Wailly.

Elle avait déjà obtenu l'avantage de paraître en public quand elle fut terminée pour l'Exposition de 1781. Enlevée, lors de la Terreur, en 1794, au moment de l'incarcération des Comédiens, elle revint au bercail à la réouverture du théâtre en 1797. Échappée à l'incendie, elle retrouve asile, en 1806, rue de Richelieu dans le péristyle qu'elle quitte pour gagner le foyer du public, en 1864, lors de la réfection de la salle par Chabrol.

Le chef-d'œuvre de la sculpture française y conserve la place d'honneur où le monde entier ne cesse de venir admirer, pendant les entr'actes, la magistrale création de Houdon.

Arrachons-nous à la contemplation de ce Voltaire qui fascine et captive, depuis la main « décharnée » jusqu'au sourire sardonique, irrévérencieusement qualifié par Alfred de Musset. Jetons un coup d'œil sur les bustes placés à ses côtés. A gauche Victor Hugo ; à droite, Jean Racine, né à la Ferté-Milon en 1639, mort à Paris en 1699, fait par Boizot, sculpteur, en 1779, et dirigeons-nous vers la cheminée monumentale qui fait vis-à-vis à Voltaire.

Un buste en bronze la domine, le buste de la République, conservé depuis 1848 pour remplacer celui de l'empereur Napoléon III, passé de mode le 5 septembre 1870.

Au-dessous, est un bas-relief en marbre blanc, *Le Couronnement du buste de Molière* par Eugène-L. Lequesne (1864). De part et d'autre s'avancent les personnages immortels de la comédie moliéresque : Alceste et Célimène, du *Misanthrope ;* Argan et Toinette du *Malade Imaginaire ;* Mme Pernelle et Tartuffe ; Agnès, de l'*Ecole des Femmes ;* le Scapin des *Fourberies*, et Léandre ; le Mercure d'*Amphitryon ;* M. Jourdain, du *Bourgeois Gentilhomme*. D'aucuns ont cherché des ressemblances dans ce marbre, mais ils n'ont pu les trouver satisfaisantes. Contentons-nous d'y voir des *types* et non des portraits.

*
* *

La fontaine Molière, rue de Richelieu.

On s'est étonné que ce bas-relief soit l'unique souvenir bien en vue du public accordé à Molière dans sa maison. Il est juste de signaler qu'en 1844, une souscription nationale avait permis d'élever au grand homme un magnifique monument, connu sous le nom de « Fontaine Mo-

lière ». Ce monument, situé au coin des rues Molière et de Richelieu, fut édifié à la date anniversaire de sa naissance, le 15 janvier, en face la maison où il rendit le dernier soupir.

Dominant la vasque de la fontaine, le poète est assis tenant une plume et un livre ; à ses côtés, de droite et de gauche, deux muses, la Comédie sérieuse et la Comédie enjouée, déroulent des parchemins sur lesquels se lisent les titres de ses œuvres. Sur une grande plaque commémorative on a gravé :

FONTAINE MOLIÈRE, MDCCCXLIV
A MOLIÈRE
NÉ A PARIS
LE XV JANVIER MDCXXII
MORT A PARIS
LE XVII FÉVRIER MDCLXXIII
SOUSCRIPTION NATIONALE

La partie architecturale est de Visconti ; la statue, de Seurre, aîné ; et les Muses, de Pradier.

L'initiative de la souscription revient à Samson et à Régnier. Le premier, comme doyen des Sociétaires de la Comédie Française, porta la parole le jour de l'inauguration.

*
* *

3° Chez les sociétaires. Les œuvres d'art. Le foyer des Artistes.

La sèche énumération que nous avons faite des œuvres de sculpture exposées en public (bustes et statues) depuis les vestibules jusqu'au grand foyer donne une idée de l'intérêt qui s'y attache, ne fût-ce que par les personnages représentés et les noms des sculpteurs. Chacune de ces œuvres évoque des souvenirs d'art et de littérature qui charment et retiennent les amateurs. Les délicates jouissances ressenties à cette visite ne sont rien auprès de celles qui attendent le visiteur dans l'intérieur de la Maison.

Quelle que soit la voie d'accès choisie, escalier de l'administration ou porte de communication de la salle, dès les premiers pas, on se trouve en présence de chefs-d'œuvre. Et ce, à travers tout le bâtiment, le long des escaliers, à tous les paliers, sur chaque marche pour ainsi dire ; dans les couloirs, les corridors, les coins et les recoins, les salons d'attente, les vestibules, partout enfin depuis les plinthes jusqu'aux corniches, les murailles disparaissent sous des peintures grandes ou petites, portraits en pied

ou médaillons, gravures, dessins, sanguines, estampes, esquisses au crayon, bustes en marbre ou en bronze, terres cuites, figurines en pâte tendre, tableaux de genre, objets d'art, reliques d'artistes célèbres et jusqu'à des tapisseries des Gobelins dues à P.-V. Galland : *Iphigénie en Aulide* et *Zaïre ;* sur cette dernière, Orosmane figure sous les traits de Mounet-Sully. Car, remarquons-le, aucune de ces pièces n'est étrangère à l'histoire de la Comédie Française.

Nous avons bien dit, et tenons à le répéter, que depuis le rez-de-chaussée jusques à la toiture, de la base au faîte, il n'y a pas un espace libre, sans parler des salles affectées à la réunion du comité, aux bureaux de l'administrateur général, du secrétaire général, du contrôleur général et autres fonctionnaires de la Maison.

On comprendra qu'il est impossible de donner dans cet ouvrage la liste d'un semblable catalogue ; à lui seul, un volume serait nécessaire.

Au surplus ce vœu, depuis longtemps formulé, d'un musée de la Comédie Française est réalisé en principe à la suite de la donation d'un généreux amateur. Les locaux sont désignés ; il n'y a plus qu'à les disposer pour leur destination future. On parle, pour son inauguration, du 15 janvier 1922, date qui concorde

avec l'anniversaire de la naissance de Molière. Nous ne saurions attendre jusque-là pour vous donner au moins un aperçu du *Foyer des Artistes*, volontairement omis dans la précédente nomenclature, et contenant des œuvres aussi curieuses que rares, précieuses à plus d'un titre et de valeur inestimable.

Aussi bien, il ne faut pas ignorer que le Foyer des Artistes est la source initiale de ces innombrables richesses.

La collection de la *Salle d'assemblée* des Comédiens débutait en 1743 par la possession du magistral portrait de M^lle^ Duclos (1693-1733) en Ariane, par Largillière; comme coup d'essai, c'était un coup de maître; on en peut juger encore aujourd'hui, la magnifique toile se présentant en pleine lumière, dès qu'on entre dans le foyer actuel, les yeux dirigés instinctivement vers le coin de droite près de la fenêtre.

En 1759, Le Kain pensa que les auteurs devaient primer les artistes et caressa le projet d'avoir les bustes de Corneille, Molière et Racine, accompagnés de celui du Roy ; il n'était pas encore question de Voltaire. En 1760, fut votée l'acquisition de deux portraits : ceux de Pierre et Thomas Corneille. Le grand sculpteur Caffieri offrit, en 1775, le buste en marbre d'Alexis Piron ; première œuvre maîtresse, inau-

gurant la galerie des auteurs dramatiques, comme le dit Sainte-Beuve qui en fait une minutieuse description : « Ce buste est des plus beaux : quelque chose de libre, de négligé, de malicieux et d'inspiré. Le port de la tête est hardi ; chaque muscle de la face remue et joue : la double fossette creusée par l'habitude du sourire est légèrement indiquée ; la lèvre est parlante, comme impatiente et ne cesse de railler ; les yeux sont petits et ne regardent pas ; la peau du cou pend et flotte sans maigreur, sans mollesse et dans la réalité de la vie ; les draperies sont largement jetées. Il y a de la moiteur dans ce marbre. C'est bien l'inspiré dont Grimm a parlé et qu'une pointe de demi-vin ou d'ivresse de gaîté anime [1]. »

Nous nous sommes laissé entraîner à citer l'appréciation du grand critique, d'abord parce que vous pourrez tout à l'aise en vérifier l'exactitude, ce buste étant dans le foyer du public parmi ceux que nous avons énumérés, ensuite pour vous donner un aperçu de la valeur des autres qui ne lui cèdent en rien. *Ab uno disce omnes.*

Vous vous rappelez que la statue de Voltaire par Houdon, en 1781, prit place ensuite dans

1. Sainte-Beuve. *Notice sur les Œuvres de Piron.*

cette série ininterrompue, qui ne cessa de s'accroître d'année en année pour dépasser les limites de la salle de réunion et se répandre dans toutes les parties de la maison.

Nous ne retiendrons que quelques « numéros » qui donneront le désir de connaître les autres.

Dès avant l'offre de la statue de Voltaire par Mme Denys, les riches amateurs et les artistes s'ingéniaient à orner le Salon des Comédiens, d'où le don du sculpteur Caffieri, en 1775. Deux ans après, Papillon de la Ferté, Intendant et Contrôleur de l'argenterie, Menus Plaisirs et Affaires de la chambre du Roi, se piqua d'amour-propre, et à force de recherches parvint à découvrir un superbe médaillon en marbre qu'il *croyait* être le portrait de Molière « qu'il avait, disait-il, l'avantage de compter au nombre de ses parents ». Ce beau médaillon mesurait, cadre en bois sculpté compris, près d'un mètre de hauteur, et était attribué à Coysevox [1].

On voit que les gentilshommes eux-mêmes se faisaient gloire de contribuer à la parure de la Comédie française. Ce goût se développa de plus en plus ; il ne se passa guère d'années qu'on ne vît s'enrichir le musée naissant.

1. *Journal de Papillon de La Ferté*, p. 55.

Un premier inventaire de 1815 comptait une vingtaine de bustes et de statues et une douzaine de peintures, parmi lesquelles, bien entendu, M^lle^ Duclos, de Largillière. En 1839, Régnier, dans ses voyages de promeneur et de comédien, eut la bonne fortune de trouver à Sens le délicieux *Tableau des farceurs*; il en fit immédiatement profiter son cher théâtre, dont il orne aujourd'hui le jardin d'hiver (petit foyer).

L'année 1847 accusait quatre-vingts toiles et trente et quelques bustes et statues. A son arrivée en 1850, Arsène Houssaye donna un nouvel élan à ce mouvement. Ses relations amicales avec l'Administration supérieure lui valurent une subvention gouvernementale de 20.000 fr.; celle-ci permit l'acquisition du *Talma*, par Delacroix. Il obtint ensuite une statue de la *Tragédie* sous les traits de Rachel, par Clésinger, et le *Préville* de Van Loo.

Quand vint son tour, en 1859, Édouard Thierry ne resta pas inactif. On lui doit le portrait de Rachel par J.-L. Gérôme et surtout une remarquable toile de Mignard, le portrait de Molière dans César de *La Mort de Pompée*, payé 6.500 francs !

Les donations, les achats, les legs ne s'arrêtent pas, si bien qu'en 1900 on arrivait à près de 600 numéros, tous signés de noms célèbres

Les Farceurs, (d'après une peinture ancienne)

tels que — en dehors de ceux déjà cités, — de Troy, Le Noir, Picot, Barrias, Dalou, Carpeaux, Franceschi, Marquet de Vasselot, Chapu, Duret, Carolus Duran, Boldini, Albert Maignan, et *tutti quanti :*

Le reste *vaudrait bien* l'honneur d'être nommé,

mais il ne faut pas allonger encore une liste déjà longue.

Il convient pourtant de signaler d'une façon toute particulière une pièce unique, comme disent les antiquaires, le bijou, le joyau de la collection :

Un petit cadre doré, divisé en deux parties, dont l'une réversible à double face, présente sur le côté fixe de gauche l'original du brevet de 12.000 livres allouées aux Comédiens français par Louis XIV. On voit dans le bas, en gros caractères autographes, la signature du Roy-Soleil, et celle de son fidèle ministre Colbert.

Nous en donnons ci-après la copie intégrale, respectant texte, orthographe et abréviations.

Le volet mobile de droite contient, recto et verso, un acte notarié se rapportant à des affaires privées de Molière.

In fine, parmi les noms des contractants, se

détache : J.-B. P. MOLIÈRE, signature authentique du poète offrant aux « chercheurs et curieux » un précieux document d'une valeur inestimable.

Brevet de pension de 12.000 francs pour les comédiens français.

24 août 1682.

Aujourd'huy vingt-quatri(è) dim. jour du mois d'Aoust mil Six cent quatre-vingt-deux Le Roy estant à Versailles, voulant gratifier et traiter favorablement la troupe de ses comédiens françois en considération des services qu'ils rendent à ses divertissements, Sa Mat[é] leur a accordé et fait don de la somme de douze mil livres de pension annuelle et viagère pour en être payez sur leurs simples quittances par les Gardes de son trésor Royal, présents et à venir, chacun en l'année de son exercice en vertu du présent brevet que Sa Mat[é] a, pour assuranc de sa volonté, signé de sa main et fait contresigner par moy conseiller secrétaire d'Estat et de ses commandemans et Finances.

LOUIS.

COLBERT.

Nous ne pouvons sortir du Foyer des Artistes sans faire une station, qui menacera de se prolonger, devant deux grandes toiles placées sur le mur de gauche, en entrant, de l'un et l'autre côté de la grande glace. Dues au pinceau de Geffroy, elles représentent les membres

de la Compagnie à vingt-cinq ans de distance.

Sociétaire lui-même, Edmond Geffroy joignait à son talent si dramatique dans le répertoire des qualités appréciables de peintre. Il eut la délicate pensée de portraicturer ses camarades en pied et en costume dans le principal rôle de leur emploi. Le mérite de l'œuvre et l'intérêt que l'on prend à voir les excellents comédiens d'une même époque habilement groupés dans le même cadre, nous engagent à en donner une complète énumération qu'on aura certainement plaisir à connaître.

La première toile, près la fenêtre, est datée de 1840, et représente les vingt-quatre sociétaires d'alors :

Les indications sont prises de gauche à droite :

Geffroy. Philippe II, de *Don Juan d'Autriche*. — Guyon. Le Cid de *La Fille du Cid*. — Mlle Desmousseaux. Mme Argante, des *Fausses Confidences*.

Mlle Mante. La Maréchale, dans *1760* ou *Une Matinée de grand Seigneur*. — Dailly. Alain, des *Héritiers*.

Régnier. Crispin, des *Folies Amoureuses*. — Mlle Noblet, en reine.

Mlle Plessy. Rosine, du *Barbier de Séville*. — Joanny. Don Ruy Gomès d'*Hernani*.

Mlle Anaïs. York, dans *Les Enfants d'Edouard*. — Perrier. Alceste, du *Misanthrope*. — Firmin. Richelieu, de *Mademoiselle de Belle-Isle*.

Au centre trône *Mlle Mars*, comme une souveraine au milieu de sa cour. Elle est assise sur un fauteuil dans le costume de Célimène du *Misanthrope*.

Menjaud. Bolingbroke, du *Verre d'eau*. — Mme Tousez. Mme Argante de *l'Epreuve*.

Monrose, père. Mascarille, de *L'Etourdi*. — Mlle Dupont. Marinette, du *Dépit Amoureux*.

Provost. Chrysale des *Femmes Savantes*. — Beauvallet. Yacoub, dans *Charles VII chez ses grands vassaux*. — Mlle Rachel. Camille d'*Horace*.

Saint-Aulaire. Claudius d'*Hamlet*. — Ligier. Manlius de *Manlius*.

Guiaud. Rémy des *Fausses Confidences*. — Samson. Figaro du *Barbier de Séville*.

La seconde toile, celle de gauche, près la porte d'entrée, réunit les vingt-six sociétaires de l'année 1864.

Nous suivons le même ordre que pour le tableau précédent, c'est-à-dire de gauche à droite :

Maubant. Auguste, de *Cinna*. — Geffroy. Alceste du *Misanthrope*. — Mlle Judith. Marion Delorme, dans le drame de ce nom (acte des Comédiens).

Coquelin, aîné. Crispin, des *Folies Amoureuses*. — Mme Guyon. Cléopâtre, de *Rodogune*. — Emilie Dubois. Agnès de *L'Ecole des Femmes*.

Maillart. Raoul de *Mademoiselle de Belle-Isle*. — Samson. Le Marquis de *Mademoiselle de la Seiglière*.

Bressant. Don Juan du *Festin de Pierre*. — Madeleine Brohan. La Comtesse d'*Un Mariage sous Louis XV*.

Delaunay. Horace, de *L'Ecole des Femmes*. — Mlle Figeac. — Mme Victoria Lafontaine. Victorine, du *Philosophe sans le savoir*.

Mme Arnould-Plessy. Célimène, du *Misanthrope*. — Mlle Favart. Cléopâtre, de *La Mort de Pompée*. — Lafontaine. Raymond, de *Philiberte*.

Mlle Jouassain. Mme Abraham, de *L'Ecole des Bourgeois*. — Leroux. Moncade, de *L'Ecole des Bourgeois*.

Mlle Augustine Brohan. Nicole, du *Bourgeois Gentilhomme*. — Got. Matamore, de *L'Illusion Comique*. — Mlle Nathalie. Philaminte, des *Femmes Savantes*.

Monrose, fils. Sganarelle, du *Médecin malgré lui*. — Régnier. Scapin, des *Fourberies*. — Talbot. Harpagon, de *L'Avare*.

Provost, père. Argan, du *Malade Imaginaire*. — Mlle Bonval. Toinette, du *Malade Imaginaire*.

*
* *

Voulant éviter d'être long, nous avons été trop court, et ne pouvons donner qu'un aperçu de trésors qui tous ont droit d'être « cités à l'ordre du jour » !

Justice leur sera rendue au moment où les privilégiés n'auront plus seuls droit d'accès au sanctuaire ; quand il ne sera plus nécessaire de

montrer « patte blanche », ni de prononcer le magique « Sésame, ouvre-toi ! » pour s'introduire dans la Maison.

Ce temps, cet heureux temps nous est prédit pour le 15 janvier 1922.

DÉNOMINATIONS ET SALLES SUCCESSIVEMENT ATTRIBUÉES A LA TROUPE DE MOLIÈRE

Pages

30 juin 1643. — *L'Illustre Théâtre.* Jeu de paume des Métayers. Fossés de Nesle 15

1er janvier 1644. — Jeu de paume de la Croix Noire. Quai Saint-Paul. 16

1646. — Jeu de paume de la Croix Blanche. Faubourg Saint-Germain. 16

1647 à 1653. — De ville en ville, en province . 17

1653. — Représentations à Lyon. 19

Décembre 1654. — *Comédiens Ordinaires de M. le Prince de Conti.* Représentations à Béziers . 21

1657-1658. — Représentations à Grenoble, Rouen, etc. 22

24 octobre 1658. — Salle des Gardes du Vieux Louvre 22

3 décembre 1658. — *Troupe de Monsieur* . . . 24

1659-1660. — Le Petit Bourbon 24

16 janvier 1661. — Théâtre du Palais-Royal, ancien Palais Cardinal (Salle de Mirame). 26

Août 1665. — *Troupe des Comédiens Ordinaires du Roy* 29

6 mai 1673. — Théâtre Guénégaud (Rue Mazarine et rue de Seine). 33

25 août 1680. — Première représentation des

troupes réunies de Guénégaud et de l'Hôtel de Bourgogne. 35
22 octobre 1680. — *Lettre de cachet ordonnant la réunion des Comédiens Français* 35
18 avril 1689. — Rue des Fossés Saint-Germain-des-Prés (actuellement rue de l'Ancienne Comédie). 39
23 avril 1770. — Salle des Machines (Tuileries). 54
9 avril 1782. — Hôtel de Condé (Odéon actuel). 61
14 juillet 1789. — Théâtre de la Nation. (Odéon actuel.) 71
10 août 1792. — Théâtre de l'Égalité. (Odéon actuel.) 92
4 septembre 1793. — Incarcération des Comédiens du Théâtre de l'Égalité (de la Nation). 82
15 mai 1790. — Variétés Amusantes, devenues le 27 avril 1791, le Théâtre Français de la rue de Richelieu 74
Septembre 1792. — Théâtre de la République . 74
4 septembre 1793. — Théâtre de la rue de la Loi, ci-devant rue de Richelieu. 83
Avril 1795. — Théâtre Français. Section Feydeau et Section Luxembourg. Direction Sageret . . . 95
1796-31 octobre 1798. — Salle Louvois. Direction de Mlle Raucourt. 95
20 mai 1797. — (1er prairial an V). Réouverture du Théâtre de la Nation sous le nom d'Odéon. . . 97
18 mars 1799. — Incendie de l'Odéon 98
30 mai 1799. — Réunion de tous les artistes au Théâtre de la rue de Richelieu. *Comédie Française.* 99

COMMISSAIRES DU GOUVERNEMENT

Directeurs et Administrateurs de la Comédie Française (1680-1922.)

Sous la Monarchie Légitime, les Gentilshommes de la Chambre, représentés par les Intendants Royaux, avaient la direction et la surveillance des Comédiens.

30 mai 1799 (Directoire).

Mahérault, (J.-E.-R.), premier Commissaire du Gouvernement.

28 novembre 1802. (Consulat.)

M. de Rémusat, Préfet du Palais, chargé de la surveillance et de la Direction du Théâtre Français.

1er novembre 1807. (Empire.)

M. de Rémusat, surintendant général, avec pleins pouvoirs sur les Sociétaires du Théâtre Français.

1813.

Bernard (N). Commissaire du Gouvernement.

1815 — 1820.

La Compagnie replacée sous la direction de l'Intendance des Menus Plaisirs.

1821.

Chéron (F.), Commissaire du Gouvernement.

1820 — juin 1830.

Direction des Intendants royaux.

1825.

Baron Taylor, Commissaire du Gouvernement.

Juin 1830 — Octobre 1838.

Baron Taylor, Commissaire Royal.

Juin 1833 — 1er mars 1837.

Jouslin de la Salle, premier Directeur de la Comédie Française.

1er mars 1837 — 5 mars 1840.

Védel (A.-L.-P.), Directeur de la Comédie Française.

Octobre 1838 — 5 mars 1840.

Buloz (F.), Commissaire Royal.

5 mars 1840 — 24 février 1848.

Buloz (F.), Commissaire du Gouvernement. (1847) Administrateur de la Comédie Française.

24 février — décembre 1848.

Lockroy (J.-P.), administrateur de la Comédie Française. Bazenerye, Commissaire du Gouvernement.

Décembre 1848 — 15 novembre 1849.

Seveste, Régisseur Général, agent de la Société du Théâtre Français, faisant fonction d'Administrateur.

16 novembre 1849 — 27 avril 1850.

Arsène Houssaye, Commissaire, administrateur provisoire.

28 avril 1850 — 31 janvier 1856.

Arsène Houssaye, Administrateur Général.

1er février 1856 — 21 octobre 1859.

Empis (F.-Simonis), Administrateur général.

22 octobre 1859 — 8 juillet 1871.

Edouard Thierry, Administrateur Général.

9 juillet 1871 — 8 octobre 1885.

Emile Perrin, Administrateur Général.

9-22 octobre 1885.

Albert Kaemfen, Directeur des Beaux-Arts, Administrateur intérimaire.

23 octobre 1885 — 23 décembre 1913.

Jules Claretie, Administrateur Général.

1er janvier 1914 — 30 novembre 1915.

Albert Carré, Administrateur Général.

Du 2 décembre 1915.

Emile Fabre, Administrateur Général.

*
* *

Voici à titre documentaire, la liste des doyens [1] de la Comédie Française depuis son créateur :

MOLIÈRE — 1658

1673. — La Grange.
1692. — Guérin.
1717. — La Thorillière (P).
1731. — Dangeville (C.C.).
1740. — Quinault-Dufresne.
1741. — Le Grand (Fils).
1758. — La Thorillière, (A.-M.).
1759. — Armand (Huguet).
1765. — Bonneval.
1773. — Le Kain.
1778. — Bellecour.
1778. — Préville.
1786. — Molé.
1802. — Monvel.
1806. — Dugazon.
1809. — Fleury.
1818. — Saint-Fal.
1824. — Talma.
1826. — Baptiste Aîné.
1828. — Armand (Rousel).
1830. — Michelot.
1831. — Cartigny.
1831. — Monrose, père.
1842. — Samson.
1863. — Geffroy.
1865. — Régnier.
1871. — Leroux.
1873 — Got.
1894. — Mounet-Sully.
1916. — Silvain.

1. *Le doyen de la Comédie Française* est l'artiste qui se trouve être non le doyen d'âge, mais le doyen d'ancienneté. Ce décanat ne constitue, d'ailleurs, ni une charge, ni une dignité, mais une situation qui comporte seulement certaines prérogatives, entr'autres celles de représenter et personnifier en quelque sorte la Comédie dans certaines circonstances particulières, certaines cérémonies officielles où il a l'avantage et l'honneur de porter la parole en son nom (A. Pougin. Dictionnaire du Théâtre, p. 304).

OUVRAGES CONSULTÉS

Avec mention de la cote à la Bibliothèque Nationale.

1° *Concernant spécialement la Comédie Française.*

Bonnassies (Jules). — Histoire administrative de la *Comédie Française* (1658-1757). Yf. 8.366.

— Notice historique sur les anciens bâtiments de la *Comédie Française*. LK⁷. 14.312.

— La musique à la *Comédie Française*, in-8°. Inv. V. 12.862.

Chappuzeau (Samuel). — Le *Théâtre Français*. Edit. 1674 avec préface et notes de Georges Monval, artiste du théâtre National de l'Odéon (1876). Inv. Yf. 12.202.

Dacier (Emile). — Le Musée de la *Comédie Française* (1680-1905). 4° Yf. 209.

Décret sur la surveillance, l'organisation, l'administration, la comptabilité, la police et la discipline du *Théâtre Français*, dit *décret de Moscou* du 15 octobre 1812.

Décret du 27 avril 1850, modifiant le régime administratif du *Théâtre Français*.

Décret concernant le droit à la retraite des sociétaires (19 novembre 1859).

Décret élevant le chiffre de la pension des sociétaires (6 juillet 1877).

Décret modifiant la composition du Comité de lecture (1er février 1887).

Décret du 12 octobre 1901 chargeant l'Administrateur Général de la réception des pièces nouvelles.

Décret du 3 février 1910 rétablissant le Comité de lecture.

Delaunay. — Souvenirs de la *Comédie Française* (Calmann-Lévy, 1900).

Delorme (René). — Catalogues. Le Musée de la *Comédie Française*, 4° V. 683.

Despois (Eugène). — Le *Théâtre Français* sous Louis XIV. 8° Yf. 37.

Etienne et Martainville. — La *Comédie Française* (édit. 1802). Inv. Yf. 1.732 à 1.735.

Fleury, de la Comédie Française (Mémoires de) (1757 à 1820). — 8° L nat 7.629 à 7.631.

Heylli (Georges d'). — Journal intime de la *Comédie Française* (1852-1871). Yf. 9.591.

Joannidès (A.). — La *Comédie Française* (1680-1919). 4° Yf. 181.

Laugier. — Documents historiques sur la *Comédie Française* pendant le règne de Napoléon Ier. Inv. Yf. 9.775.

— La *Comédie Française* depuis 1830. Inv. Yf. 9.774.

Loliée (Frédéric). — La *Comédie Française*. Histoire de la *Maison de Molière* de 1658 à 1907. 4° Yf. 236.

— La *Maison de Molière* et les grands classiques. 8. Z. 16.795.

Martainville (Voir Etienne).

Monval (G.). — Les collections de la *Comédie Française*. Catalogue (1897). 4° Yf. 115.

Mouhy (chevalier de). — Abrégé de l'histoire du *Théâtre François*, t. I et II, depuis son origine jusqu'au 1er juin 1780, t. III, jusqu'au 1er juillet 1780 ; t. IV, par *d'Origny*, de septembre 1780 à janvier 1783, précédé du dictionnaire de toutes les pièces jouées ; dictionnaire des

auteurs et dictionnaire des acteurs et actrices. Inv. Yf. 1.743 à 1.746.

Muret (Th.). — Le *Théâtre Français* de la rue Richelieu. Yf. 12.815.

Parfaict (les frères François et Claude). — Histoire du *Théâtre Français*. Inv. Yf. 10.561 à 10.575.

Pougin (Arthur). — La *Comédie Française* et la Révolution. 8° Yf. 1.274.

Société entre Mmes et MM. les *Comédiens Français*. Acte passé devant Me Hua, le 27 germinal an XII.

Thierry (Edouard). — La *Comédie Française* pendant les deux sièges (1870-1871). Lb57 9.262.

2° *Divers.*

Arnault (A. V). — Souvenirs d'un sexagénaire.

Bapst (Germain). — Essai sur l'histoire du théâtre. 4° Yf. 83.

Champier et Sandoz. — Le Palais-Royal (1629-1900). LK7. 32.425.

Denormandie. — Temps passé et jours présents. Hachette, 1900.

— Notes et souvenirs.

Figuier (Louis). — L'Art de l'Eclairage.

Funck-Brentano. — *La Bastille des comédiens* (Le For l'Evêque), Hachette, 1910.

Grimarest. — La vie de Molière.

Guadet (P). et Prudent (H.). — Voir *Prudent*.

Larousse (Pierre). — Grand dictionnaire universel du XIXe siècle.

Mantzius (Karl). — Molière. Les théâtres, le public et les comédiens de son temps, traduit du danois, par Maurice Pellisson.

Moynet (J.). — L'Envers du théâtre, 1874.

Papillon de La Ferté, Intendant et Contrôleur de l'Argenterie, Menus Plaisirs et Affaires de la chambre du Roi (1756-1780) ; son journal publié avec introduction et notes par Ernest Boysse.

Porel et Monval. — Histoire de l'Odéon. 8° Yf. 26.

Pougin (Arthur). — Dictionnaire du théâtre (édit. 1885).

Prudent (H.) et Guadet (P.). — Les Salles de spectacles de Victor Louis, architecte du roi Louis XVI, 1903.

— Les théâtres du Palais-Royal.

Régnier (P.), de la Comédie Française. — Souvenirs et études de théâtre. Ollendorff, 1887.

Thénard (Jenny), de la Comédie Française. — Ma vie au théâtre. Juven, 1909.

Véron (Dr). — Mémoires d'un bourgeois de Paris.

Voltaire. — La vie de Molière.

INDEX ALPHABÉTIQUE

des noms cités dans ce volume avec Notes Explicatives et références aux pages.

A

Abeille (Gaspard) abbé, né à Ryez (Basses-Alpes), en Provence, en 1648, mort à Paris le 22 avril 1718, âgé de 70 ans, prieur de Notre-Dame de la Mercy, poète et auteur dramatique. Elu le 26 juin 1704, membre de l'Académie Française. 64

About (Edmond-François-Valentin), littérateur et publiciste français, né à Dieuze (Meurthe), le 14 février 1828, mort à Paris le 16 janvier 1885. Fut élu, le 24 janvier 1884, membre de l'Académie Française. . . . 142

Adélaïde du Guesclin, tragédie en 5 actes de Voltaire, représentée pour la première fois le 18 janvier 1734, au Théâtre Français, reprise avec changements sous le titre d'*Amélie* ou *Le duc de Foix*, le 17 août 1752. 64

Alceste ou le Triomphe d'Alcide, tragédie lyrique en 5 actes en vers de Quinault, musique de Glück, représentée par l'Académie royale de Musique le 24 avril 1776. . . . . 232, 233

Alizon, acteur de l'Hôtel de Bourgogne, jouait les rôles de soubrettes dans le comique et celui de nourrices dans quelques tragédies. Il quitta le théâtre dans le mois d'avril 1685 . . . . . 6, 7, 203

Ami des Lois (L'), comédie en 5 actes et en vers de Jean-Louis Laya, représentée le 2 janvier 1793 au théâtre de l'Egalité (de la Nation) 80, 81

Amour Médecin (L'), comédie-ballet de Molière, en prose et en 3 actes, avec un prologue en vers libres, représentée à Versailles le 15 septembre 1665, et à Paris, sur le théâtre du Palais-Royal, le 22 du même mois, puis à la Comédie Française le 16 septembre 1680 . . .

Amphitryon, comédie de Molière, en 3 actes, écrite en vers libres et précédée d'un prologue, jouée sur le théâtre du Palais-Royal, le 13 janvier 1668, puis à la Comédie Française le 8 octobre 1680. . . 166, 247

Anaïs (Dlle Aubert, dite) célèbre actrice de la Comédie Française, née à Orléans en 1802, débuta au Théâtre Français dès 1816 ; le quitta pour le Gymnase puis l'Odéon ; y revint comme sociétaire en 1831 ; prit sa retraite le 8 mai 1851, et mourut en 1871 . . . 257

Ancessy, né à Paris le 25 avril 1800, mort le 2 janvier 1871. Chef d'Orchestre de la Comédie Française jusqu'à cette date, depuis le 1er octobre 1868 226

Andromaque, tragédie en 5 actes, de Racine, représentée pour la première fois, le 10 novembre 1667, sur le théâtre de l'Hôtel de Bourgogne, puis à la Comédie Française le 14 septembre 1680 . . . . . 65, 182

Argand (Aimé), physicien suisse, né à Genève, en 1755, mort dans la même ville le 14 octobre 1803. 76, 210, 211

Argélie, tragédie en 5 actes, de l'abbé Abeille, représentée en 1673 64

Argout (Antoine-Maurice-Apollinaire, comte d'), homme d'Etat français, né à Veyssilien (Isère) le 27 septembre 1782, mort à Paris le 15 janvier 1858 131

Armand (François-Huguet), né à Richelieu en 1699, débuta à la Comédie Française le 2 mars 1723 ; reçu le 27 octobre 1724, doyen en 1759, meurt le 26 novembre 1765. 266

Armand (Roussel), né à Versailles le 20 novembre 1773, mort à Paris le 19 juin 1852. Fut doyen de la Comédie Française en 1828. 266

Arnault (Antoine-Vincent), poète tragique et fabuliste français, auteur des *Mémoires d'un Sexagénaire*, né à Paris le 1er janvier 1766, mort à Goderville, près du Havre (Seine-Inférieure) le 16 septembre 1834.

Elu le 5 février 1829 membre de l'Académie Française 183, 269
Arnould-Plessy (Dame). Voir Plessy . . . . .
Athalie, tragédie en 5 actes de Racine, tirée de l'Ecriture Sainte, représentée pour la première fois à Versailles, dans l'appartement de Mme de Maintenon en 1691, puis au Théâtre Français le 5 mars 1716 79
Augier (Guillaume-Victor-Emile), auteur dramatique français, né à Valence (Drôme) le 17 septembre 1820. Elu membre de l'Académie Française, le 31 mars 1857; mort à Paris le 25 octobre 1889 . . . . . 142, 239
Au Printemps, comédie de Laluyé, en 1 acte et en vers, représentée sur la scène de l'Odéon le 5 avril 1854, puis sur celle du Théâtre Français, en 1865, le 7 août. 226
Avare (L'), comédie de Molière, en prose et en 5 actes, représentée sur le théâtre du Palais-Royal le 9 septembre 1668, puis à la Comédie Française, le 2 septembre 1680 . . . . . 166, 259

B

Bajazet, tragédie de Racine, en 5 actes, représentée le 5 janvier 1672 sur le théâtre de l'Hôtel de Bourgogne, puis à la Comédie Française le 3 septembre 1680. 165, 182
Balzac (Honoré de), célèbre écrivain français, auteur de la *Comédie humaine*, né à Tours, le 20 mai 1799, mort à Paris, le 20 août 1850 . . . . . 239, 266
Baptiste Aîné (Nicolas-Anselme, dit), acteur célèbre, né à Bordeaux le 18 juin 1769 ; fut doyen de la Comédie Française en 1826, il y était entré en 1791. Quitta le théâtre en 1827 et mourut en 1835 à Paris le 30 novembre. 266
Barbier de Séville (Le) ou *La Précaution inutile*, comédie de Beaumarchais, en 4 actes, en prose, représentée et tombée sur le théâtre de la Comédie Française aux Tuileries, le 23 février 1775. . . . . 54, 257, 258
Baron (ou *Boyron* Michel), célèbre acteur de la troupe

de Molière, né à Paris le 8 octobre 1653, entre à l'Hôtel de Bourgogne à la mort de Molière en 1673, passe à la troupe de Guénégaud en 1680, à la fusion des deux troupes, et, le 21 octobre 1691, il abandonne la Comédie Française ; il y revint le 10 avril 1720. A son retour il forma notamment Adrienne Lecouvreur, et mourut le 3 décembre 1729 210
En bas de son portrait peint par F. de Troy, on lit :

Euripide et Sophocle en France
Avaient l'un et l'autre un rival
Sans *Baron*, dont ici l'on voit la ressemblance,
Roscius restait sans égal.

Barrias (Félix-Joseph), peintre français, né à Paris le 13 septembre 1822, mort en 1907 . . 140, 147, 255
Barrias (Louis-Ernest), frère du précédent, statuaire français, né à Paris, le 13 avril 1841. Elu le 24 mars 1884, membre de l'Académie des Beaux-Arts ; mort en 1905. 255
Baudron (Antoine-Laurent), né à Amiens le 16 mai 1743, chef d'orchestre du Théâtre Français de 1766 à 1823, époque à laquelle il mourut. 225
Beaumarchais (Pierre-Augustin *Caron* de), auteur dramatique français, né à Paris, rue Saint-Denis le 24 janvier 1732, mort à Paris le 19 mai 1799. Auteur du *Barbier de Séville* et du *Mariage de Figaro*. 68, 111, 148, 242
Beauvallet (Pierre-François) artiste dramatique français, né à Pithiviers le 13 octobre 1801, mort à Paris le 21 décembre 1875 258
Béjart (Madeleine) sœur d'Armande, née en 1618, morte en 1672 18
Béjart (Louis, frère d'Armande), né à Paris le 4 décembre 1630, comédien de la troupe de Molière avec lequel il revint à Paris en 1658. Il se retira du théâtre en 1670 et mourut le 29 septembre 1678 18
Béjart (Armande-Grésinde-Claire-Elisabeth), née à Paris vers 1645 ; à peine âgée de 18 ans, épousa Molière le

20 février 1662, et débuta dans sa troupe quinze mois après et devint une excellente comédienne
Elle était la dernière fille de Marie Hervé et de Joseph Béjart, écuyer, sieur de Belleville. Veuve de Molière, elle se remaria avec le comédien Guérin d'Estriché en 1677 . . . . . .

On fit sur ce mariage ces quatre vers :

Les grâces et les ris règnent sur son visage ;
Elle a l'air tout charmant et l'esprit tout de feu.
Elle avait un mari d'esprit qu'elle aimait peu ;
Elle en a un de chair qu'elle aime davantage.

Elle quitta le théâtre le 14 octobre 1694, et mourut le 3 octobre 1700 . . . . . 28, 33

Bellecour (Jean-Claude-Gilles *Colson*, dit) débute à la Comédie Française le 31 décembre 1750 ; reçu le 24 janvier 1752, doyen en 1778, meurt le 19 novembre de ladite année 266

Belloy (Pierre-Laurent *Buirette*, dit de) poète français, né à Saint-Flour en Auvergne, le 17 novembre 1727, mort à Paris le 5 mars 1775. Auteur du *Siège de Calais*, tragédie patriotique. Reçu de l'Académie Française le 9 janvier 1772 242

Berruer (Pierre-François), statuaire décorateur, né à Paris, le 17 décembre 1733 ; membre de l'Académie des Beaux-Arts le 23 février 1770 ; mort au Louvre, le 4 avril 1797 . . . . . 73, 76, 241

Berthelot, dit Gros-René, Voir Du Parc 18

Besnard (Paul-Albert), peintre français, né à Paris le 2 juin 1849. Membre de l'Académie des Beaux-Arts. Directeur de l'Académie de France à Rome (villa Médicis) de 1913 à 1921 156

Boileau (Nicolas) surnommé Despréaux, poète français, né le 1er novembre 1636, à Crosne, près de Villeneuve-Saint-Georges, rue Simon, n° 3, ainsi que le constate le quatrain suivant gravé en lettres d'or au-dessus de la porte de ladite maison :

Ici naquit Boileau, ce maître en l'art d'écrire;
Il arma la raison des traits de la satire
Et, donnant le précepte et l'exemple à la fois,
Du goût il établit et pratiqua les lois.

Elu de l'Académie Française, le 24 avril 1684. Auteur des *Satires*, de l'*Art poétique* et du *Lutrin*, il mourut à Paris le 13 mars 1711. 206

Bois-Robert (l'abbé François Le Métel de), poète français, né à Caen, en 1592, mort à Paris le 30 du mois de mars 1662. Il fut l'un des fondateurs de l'Académie Française dont les séances se tinrent longtemps chez lui, et dont il donna à Richelieu l'idée première. 28

Boizot (Louis-Simon), sculpteur français, né à Paris, le 9 octobre 1743, mort dans la même ville le 10 du mois de mars 1809. Fut professeur à l'Ecole des Beaux-Arts et membre de l'Académie en 1778. On lui doit, entr'autres, la Victoire qui surmonte la colonne de la fontaine du Châtelet, et plusieurs bas-reliefs de la colonne Vendôme 246

Bon-Boullongne, peintre français, né à Paris en 1649, mort dans la même ville le 16 mai 1717 . . . 50

Bonneval, débute à la Comédie Française, à l'âge de 30 ans le 9 juillet 1741; reçu le 3 janvier 1742, doyen en 1765, se retire en 1773 et meurt en 1776 266

Bonval (D^lle^ Clarisse), actrice française, née à Paris en 1825, morte à Verneuil en août 1878. A débuté à la Comédie Française pour la première fois, le 6 avril 1843 à l'âge de 18 ans, fut reçue le 17 juillet 1847; sociétaire en 1860, elle quitta la Comédie le 31 décembre 1871. 259

Boucher (François), peintre français, né à Paris le 29 septembre 1703, mort à Paris, le 30 mai 1770. Fut admis à l'Académie des Beaux-Arts en 1734, le 30 janvier. 175

Bouret (Claude-Antoine), né à Paris, ci-devant acteur de l'Opéra-Comique en 1754; débuta le 2 septembre 1762, sur le Théâtre Français; fut reçu à l'essai, le 11 décembre de la même année, définitivement le 15 janvier 1763

et enfin sociétaire le 10 août 1764. Il mourut à Paris le 16 septembre 1783. 159

Bourgeois Gentilhomme (Le), comédie-ballet, de Molière, en 5 actes et en prose, représentée à Chambord, le 14 octobre 1670, et à Paris sur le théâtre du Palais Royal, le 29 novembre suivant, alternativement avec la *Bérénice* de Corneille, puis à la Comédie Française, le 4 octobre 1680 . . . . . 167, 223, 247, 259

Bradamante Ridicule (La), comédie, jouée au Palais-Royal, le 12 janvier 1664 et sur le théâtre Guénégaud le 18 novembre 1675, donnée comme anonyme, mais attribuée par les amateurs du temps au duc de Saint-Agnan. 222

Bressant (Jean-Baptiste-Prosper), après vingt ans de succès aux Variétés, à Saint-Pétersbourg et au Gymnase, devient sociétaire de la Comédie Française, le 6 février 1854 à 39 ans. Il était né à Châlon-sur-Saône le 24 octobre 1815, et mourut à Nemours (Seine-et-Marne) le 22 janvier 1886 . . . . . 132, 259

Brie (Voir de Brie) . . . . . .

Brioché (Jean), célèbre bateleur qui passe pour avoir inventé les marionnettes, vivait vers 1650. . .

Brizard (Jean-Baptiste *Britard*, dit), né en 1721, à Orléans, débuta le 30 juillet 1757 à la Comédie Française, tenait l'emploi des pères nobles, se retira le 1er avril 1786, et mourut le 30 janvier 1791 . . . . . 55, 159

Brohan (Augustine, Joséphine-Félicité-Augustine, dite), née le 2 décembre 1824, à Paris, débuta à la Comédie Française le 19 mai 1841, la quitta le 1er mars 1868. 132, 138, 259

Brohan (Madeleine, Emilie-Madeleine, dame Mario Uchard, dite), sœur de la précedente, née à Paris le 22 octobre 1833, débute à la Comédie Française le 15 septembre 1850, admise comme sociétaire, au mois de juillet 1852; elle prit sa retraite en 1885. . . 143, 259

Buloz (François), littérateur français, fondateur de la *Revue des Deux-Mondes*, né à Vulbens (Suisse) le 20 septembre 1803, mort à Paris le 12 janvier 1877, D'octobre 1838 au 5 mars 1840, commissaire du Roi près la Comédie Française. Du 5 mars 1840 au 24 février 1848, com-

missaire du Gouvernement, administrateur de la Comédie Française. . . . . 133 à 135, 264

C

Caffieri (Jean-Jacques), sculpteur français, d'origine italienne, né à Paris le 29 avril 1725, mort le 21 juin 1792, fut de l'Académie en 1759, et nommé professeur en 1773. . . . . 62, 241, 242, 251

Calonne (Charles-Alexandre de), homme politique français, né à Douai, le 20 janvier 1734, contrôleur général des Finances en 1785, mort le 29 octobre 1802. . 68

Cambert (Robert), compositeur français, né à Paris vers 1628, mort à Londres en 1677, fut un des créateurs de l'opéra moderne 49

Carcel (Guillaume), horloger, né à Paris le 11 novembre 1750, mort le 13 novembre 1812 . . . . 211, 212

Carré (Albert), artiste dramatique et directeur de théâtre, né à Strasbourg (Alsace) le 22 juin 1852. Directeur de l'Opéra-Comique en 1898. Administrateur général de la Comédie Française, du 1er janvier 1914 au 2 décembre 1915. . . . . 162, 265

Carpeaux (Jean-Baptiste), sculpteur français, né à Valenciennes, le 14 mai 1827, mort, le 18 octobre 1875, au château de Bécon, près de Courbevoie 255

Carrier (Jean-Baptiste), conventionnel, né à Yolet (Cantal), le 14 mai 1756, décapité à Nantes, le 16 décembre 1794 88

Cartigny, né à Dieppe le 6 octobre 1782, mort aux Ternes, le 12 juin 1852; doyen de la Comédie Française en 1831 266

Castor et Pollux, opéra en 5 actes et un prologue, poème de Gentil-Bernard, musique de Rameau, représenté sur le théâtre de l'Académie Royale de Musique le 24 octobre 1737, et repris sur le théâtre des Machines le 24 janvier 1764. 53

Catherine de Médicis, fille de Laurent de Médicis, née à Florence, en 1519, femme de Henri II, roi de France,

mère de François II, de Charles IX et de Henri III, régente pendant la minorité de Charles IX, prit une part active au massacre de la Saint-Barthélemy, le 23 août 1572, morte le 5 janvier 1589 77

Chabrol (Pierre-Prosper), architecte, né à Limoges (Haute-Vienne), le 1er février 1812, mort en 1875, le 9 mars. 141, 236, 246

Chabrol (François-Wilbrod), architecte, fils du précédent, né à Paris le 7 novembre 1835. 147

Champmeslé (Charles Chevillet, sieur de), né à Paris en 1642, mort à Paris le 22 août 1701, acteur et auteur habile. Débuta d'abord à Rouen, où il épousa Mlle Desmares ; il passa avec elle dans la troupe du Marais en 1669, et en 1670 à l'*Hôtel de Bourgogne* qu'il quitta en 1679 pour le théâtre de Guénégaud ; il fut conservé à la réunion des deux troupes en 1680. 147

Champmeslé (Marie Desmares), femme du précédent, célèbre tragédienne, excellente interprète des œuvres de Racine, née à Rouen en 1641, avait débuté en 1669 au théâtre du Marais et en 1670 à l'Hôtel de Bourgogne qu'elle quitta en 1679 pour le théâtre de Guénégaud ; elle mourut le 15 mai 1698, à Paris.

Sa voix douce et tendre dans des rôles, comme ceux dont Iphigénie est le type, prenait de la force, de l'énergie et de la sonorité dans ceux de Phèdre, Roxane, Hermione. Lorsqu'on ouvrait la loge du fond de la salle de Saint-Germain-des-Prés, on entendait l'actrice jusque dans le café Procope. (P. Régnier, de la Comédie Française. *Souvenirs et études de théâtre.*)

Aussi La Fontaine avait un faible pour l'éminente artiste. Il lui adressa l'hommage suivant dans sa dédicace de *Belphégor*.

Qui ne connaît l'inimitable Actrice.
Représentant ou Phèdre ou Bérénice,
Chimène en pleurs, ou Camille en fureur ?
Est-il quelqu'un que votre voix n'enchante ?
S'en trouve-t-il une autre aussi touchante,
Une autre enfin allant si droit au cœur ?

(La Fontaine. *Contes.* Vᵉ partie, VII. *Belphégor.*)

Un peu plus tard, l'illustre fabuliste lui écrivait :

> La nuit des temps nous la saurons dompter,
> Moi par écrire et vous par réciter :
> Nos noms unis perceront l'ombre noire :
> Vous régnerez longtemps dans la mémoire,
> Après avoir régné jusques ici
> Dans les esprits, dans les cœurs même aussi.

Chandelier (Le), comédie en 3 actes et 7 tableaux, en prose, d'Alfred de Musset représentée pour la première fois sur la scène du Théâtre Historique le 10 août 1848, puis sur celle du Théâtre Français en 1850, le 29 juin. 225

Chanson de Fortunio (La), opérette en 1 acte, paroles de Ludovic Halévy et Hector Crémieux, musique de Jacques Offenbach, représentée au théâtre des Bouffes Parisiens le 5 janvier 1861. 226

Chappuzeau (Samuel), littérateur, auteur dramatique français, né à Genève, en 1625, mort le 18 août 1701, à Zelle. 190, 192, 202, 222

Chapu (Henri-Michel-Antoine) sculpteur français, né au Mée (Seine-et-Marne), le 29 septembre 1833, membre de l'Académie des Beaux-Arts le 23 octobre 1880, il mourut à Paris, le 15 avril 1891. 255

Charles IX, ou *l'Ecole des Rois*, tragédie en 5 actes et en vers de Marie Joseph Chénier, représentée le 4 nov. 1789, sur la scène du Théâtre Français (de la Nation). 69, 70

Charpentier (Louis-Charles-Théodore), architecte, né à Paris le 22 septembre 1797 ; mort le 1er avril 1867. 135

Chénier (André-Marie de) poète français, né à Constantinople le 20 octobre 1762, mort sur l'échafaud le 25 juillet 1794 (7 thermidor an II) 69, 239

Chénier (Marie-Joseph-Blaise de), poète dramatique français, frère du précédent, né à Constantinople le 28 août 1764, mort le 10 janvier 1811, à Paris. Auteur du *Chant du Départ*, musique de Méhul. 239

Ciceri (Pierre-Luc-Charles) peintre décorateur français, né à Saint-Cloud le 17 août en 1782, mort à Saint-Chéron (Seine-et-Oise) le 22 août 1868. . . . 134, 177

Cid (Le), tragédie en 5 actes de Pierre Corneille représentée sur la salle du Palais Cardinal, par les Comédiens du Marais, à la fin de novembre 1636, puis à la Comédie Française le 28 août 1680. . . . . 99, 165, 169

Cinna, ou la *Clémence d'Auguste*, tragédie en 5 actes de Pierre Corneille, représentée pour la première fois au théâtre de l'Hôtel de Bourgogne en 1640, puis à la Comédie Française le 12 septembre 1680. 165, 180, 258

Clairon (Mlle Claire-Joseph-Hyppolyte, Legris de Latude, dite), célèbre tragédienne, née à Condé, petite ville du Hainaut aujourd'hui département du Nord, en l'année 1723 le 25 janvier ; avait débuté le 8 janvier 1736 à la Comédie Italienne ; fit en 1743 un court séjour à l'Opéra et fut reçue le 19 septembre 1743 à la Comédie Française où elle débuta dans *Phèdre*. Elle quitta le théâtre le 23 mai 1766 et mourut le 18 janvier 1803 à Paris . . . . . 55, 110, 181 à 183

Claretie (Jules-Arnaud), romancier, auteur dramatique et chroniqueur français, né à Limoges en 1840, le 3 décembre ; administra la Comédie Française du 23 octobre 1885 au 16 octobre 1913, mort à Paris le 23 décembre 1913 . . . . . 150, 157 à 159, 161, 236, 237, 265

Clésinger (Jean-Baptiste-Augusfe-Stello), sculpteur français, né à Besançon, le 22 octobre 1814, mort le 6 janvier 1883, à Paris. 254

Colbert (Jean-Baptiste) ministre et secrétaire d'Etat, contrôleur général des Finances sous Louis XIV, né à Reims en 1619, le 29 août ; mort en 1683, le 5 septembre, à Paris. Fut élu membre de l'Académie Française en mars 1667 . . . . . 33, 35, 255, 256

Colletet (Guillaume), poète et auteur dramatique français, né à Paris, en 1598, le 12 mars ; fut dès sa fondation un des premiers membres de l'Académie Française en 1634 ; mort en 1569, le 10 février, à Paris. . 9

Collot d'Herbois (Jean-Marie), membre de la Convention Nationale et du Comité de Salut public, né à Paris en 1750, déporté et mort à Sinnamary (Cayenne) en 1796, le 8 janvier. 84, 85, 89

Contat (Louise, comtesse de Parny, dite), née à Paris, en

1760; débute à la Comédie Française en 1776, le 3 février, à l'âge de 16 ans. Reçue en 1777, elle quitte la scène en 1808 et meurt en 1813, le 9 mars. . 71, 84

Contat (Emilie), sœur de la précédente, brilla pendant trente années sur la scène de la Comédie Française qu'elle abandonna en 1815. 84

Conti (Armand de Bourbon, prince de), frère du grand Condé, né le 11 octobre 1629, épousa en 1654, Martinozzi, nièce de Mazarin, mort à Pézenas le 21 février 1666 . . . . . 15, 21, 22

Coquelin (Benoît-Constant, dit l'aîné), lauréat du Conservatoire en 1860, débute à la Comédie Française, le 7 décembre. Sociétaire le 1er janvier 1863, donne sa représentation de retraite le 15 mai 1889 ; rentre comme pensionnaire le 7 décembre de ladite année, quitte la Comédie en novembre 1891. Il était né à Boulogne-sur-Mer (Pas-de-Calais) le 23 janvier 1841, et mourut en janvier 1909 258

Corneille (Pierre), poète tragique français, né à Rouen le 6 juin 1606, mort à Paris, rue d'Argenteuil, le 1er octobre 1684, inhumé à Saint-Roch. Elu membre de l'Académie Française, le 22 janvier 1647. 9, 20, 28, 53, 93, 99, 124, 126, 133, 140, 147, 148, 157, 164, 165, 175, 181, 185, 197, 235, 238, 242, 245, 251

Corneille (Thomas), frère du précédent, poète dramatique français, né à Rouen, le 20 août 1625, mort en 1709 le 9 décembre aux Andelys. Elu membre de l'Académie Française le 27 novembre 1684, en remplacement de son frère. 223, 241, 261

Couperin (François) surnommé *le grand*, né à Paris le 10 novembre 1668 ; claveciniste de Louis XIV, dès le 26 décembre 1693, à l'âge de 25 ans ; mort en 1733 225

Coypel (Noël), peintre français né à Paris, le 25 décembre 1618 ; mort en la même ville le 24 décembre 1707. 40, 58

Coysevox (Antoine), sculpteur français, né à Lyon, en 1640, le 29 septembre ; mort en 1720, le 10 octobre, à Paris. 253

Crémieux (Hector-Jonathan), librettiste français, collabo-

rateur de Ludovic Halévy et de Jacques Offenbach, né à Paris le 10 novembre 1828, mort dans la même ville le 30 septembre 1892. 226

Crébillon (Prosper Jolyot de), poète tragique français français né à Dijon en 1674, le 13 janvier; mort à Paris, en 1762, le 17 juin, inhumé à Saint-Gervais. .
Elu membre de l'Académie Française le 1er septembre 1731 241

D

Dailly (Armand), artiste dramatique, sociétaire du Théâtre Français. Sa représentation d'adieu date de 1843. 257

Dalou (André-Jules), sculpteur français, né à Paris le 31 décembre 1838, mort en 1902. 255

D'Ancourt (Florent Carton), auteur dramatique, né à Fontainebleau, le 1er novembre 1661, mort le 6 décembre 1725 à Courcelles-en-Berry 242

Dangeville (Charles-Claude Botot), comédien français, né le 18 mars 1667; fut reçu au Théâtre Français en 1702; doyen en 1731, il quitta la Comédie le 3 avril 1740, et mourut le 18 janvier 1743 266

David d'Angers (Pierre-Jean David, dit), sculpteur français né à Angers (Maine-et-Loire) en 1789 le 12 mars; mort en 1856, le 6 janvier à Paris. Elu, le 5 août 1826, membre de l'Académie des Beaux-Arts . . 238, 239

David (Jacques-Louis), peintre français, né à Paris le 31 août 1748; exilé en 1816, comme régicide, meurt à Bruxelles en 1825, le 29 décembre. Nommé par arrêté du 25 janvier 1803, membre de la classe des Beaux-Arts. Exclu de l'Institut par l'ordonnance royale du 21 mars 1816. . . . . 183, 185

De Brie (Catherine, Leclerc du Rozet, dite), célèbre comédienne, débuta à Lyon en 1650, dans la troupe de Molière, y resta à la réunion de 1673 et de 1680, fut congédiée par ordre du Roi le 19 juin 1684, avec une pension de 1.000 livres et mourut le 19 novembre 1706 19

Delacroix (Eugène-Ferdinand-Victor), peintre français, né à Saint-Maurice (Seine) en 1798, le 26 avril ; mort en 1863, le 13 août, à Paris. Elu, le 10 janvier 1857, membre de l'Académie des Beaux-Arts. . . . 254

Delaroche (Paul-Hippolyte, dit), peintre français, né à Paris en 1797, le 17 juillet ; mort en 1856 le 4 novembre, dans la même ville 177

Delaunay (Louis-Arsène), né à Paris le 21 mars 1826, débute à l'Odéon au sortir du Conservatoire en novembre 1846. Le 25 avril 1848 entre à la Comédie Française, sociétaire en 1850, donne sa dernière représentation le 1er avril 1886, et sa représentation de retraite le 16 mai 1887 ; mort en 1903 . . . . 225, 226, 259

Delavigne (Casimir), poète lyrique et dramatique français, né au Havre (Seine-Inférieure) en 1793, le 4 avril ; mort en 1843, le 11 décembre, à Lyon (Rhône). Elu, le 24 février 1825, membre de l'Académie Française. 239

Denys (Mme) (Louise *Mignot*), nièce de Voltaire. Après la mort de celui-ci, elle épousa M. Duvivier. 54, 55, 243 à 245

Dépit Amoureux (*Le*), comédie en vers et en 5 actes, de Molière, parut pour la première fois à Béziers en 1654, puis à Paris sur le théâtre du Petit Bourbon le 3 décembre 1658. Représenté à la Comédie Française le 19 août 1681 . . . . . 21, 23, 26, 166, 258

Dernier Quartier (*Le*), comédie en 2 actes et en vers, de Pailleron, représenté sur le Théâtre Français le 10 novembre 1863. 142

Desbœufs (Antoine), sculpteur et graveur en médailles, né à Paris, le 13 octobre 1793, mort en 1862, le 12 juillet 242

Desmarestz de Saint-Sorlin (Jean), poète, un des membres fondateurs de l'Académie française, né à Paris en 1595, travailla beaucoup à la tragédie de *Mirame*, du cardinal de Richelieu ; mort en 1676, le 28 octobre à Paris, en l'hôtel du duc de Richelieu 163

Desmousseaux (Mme), sociétaire du Théâtre Français, naquit en 1790, prit sa retraite en 1852 après trente-sept ans de service à la Comédie Française. . . . 257

Destouches (Philippe Néricault, seigneur de La Mothe, dit), auteur dramatique français, né à Tours (Indre-et-Loire) en 1680, le 9 avril. Elu membre de l'Académie Française le 5 août 1723 ; mort en 1754, le 4 juillet, au château Le Fort-Oiseau, près Melun . . . 93, 241

Diderot (Denis), philosophe français, l'un des fondateurs de l'*Encyclopédie*, né à Langres le 5 octobre 1713 ; mort en 1784, le 30 juillet, à Paris. 111, 238

Don Sanche d'Aragon, comédie héroïque de P. Corneille en 5 actes et en vers, représentée en 1650, au théâtre du Marais (?) puis à la Comédie Française le 22 juin 1685 165

Dorfeuille (Paul-Pierre *Gobet*, dit), acteur et littérateur français, né vers 1745, directeur de théâtre à Bordeaux, à Lyon, puis à Paris, notamment des Variétés Amusantes, ce dernier transformé et devenu le Théâtre Français le 27 avril 1791 ; il mourut vers 1806. 74

Doucet (Charles-Camille), littérateur et auteur dramatique français. Elu, le 6 avril 1865, membre de l'Académie Française dont il fut secrétaire perpétuel, le 30 mars 1876. Il était né à Paris en 1812, le 6 mai ; mort à Paris le 1er avril 1895. 139

Dubois (Emilie-Désirée), actrice française, née à Paris, le 8 mai 1848 ; débute à l'Odéon à sa sortie du Conservatoire, et bientôt entre à la Comédie Française le 10 février 1853, à 15 ans ! morte à Berne en octobre 1871. . . . . 143, 258

Dubois d'Avesnes (Charles-Hippolyte Dubois, dit), auteur dramatique français, né à Avesnes le 25 décembre 1800, mort à Passy le 29 juin 1874 . . . . . .

Dubois d'Avesnes (Fanny-Marguerite) femme sculpteur, fille du précédent, née à Paris en 1832, morte le 4 mars 1870 242

Ducis (Jean-François), poète tragique français, né à Versailles en 1733, le 22 août ; mort en 1816 le 1er avril, dans la même ville. Nommé par ordonnance royale du 21 mars 1816, membre de l'Académie Française. 239

Duclos (Marie-Anne de Chateauneuf, dite Mlle), célèbre tragédienne française, née en 1664, parut pour la pre-

mière fois sur la scène de la Comédie Française le 27 octobre 1693 ; avait 72 ans en 1736 quand elle quitta le théâtre et 84 ans quand elle mourut à Paris en 1748, le 18 juin. 251, 254

Dugazon (Jean-Baptiste-Henri Gourgault, dit), célèbre comédien français, né à Marseille en 1746, débuta le 29 avril 1771 au Théâtre Français, et fut reçu en 1772 ; doyen en 1806, mort le 11 octobre 1809, à Sandillon, près d'Orléans. 71, 266

Dugazon (Louise-Rosalie *Lefèvre*), femme du précédent, née à Berlin, de parents français en 1755, excellente actrice, sociétaire de la Comédie Italienne, a donné son nom aux emplois dits *dugazon*. Elle débuta sur la scène du Théâtre Français le 12 décembre 1767 et fut reçue à la clôture de 1768, se retira en 1806 ; morte en 1821, le 22 septembre. Etait sœur de M^me^ Vestris. . . 71

Dumas (Alexandre, père), célèbre écrivain français, né à Villers-Cotterets (Aisne) le 24 juillet 1803, mort au village Le Puy, près Dieppe (Seine-Inférieure) le 5 décembre 1870 . . . . . 176, 177, 238

Dumas (Alexandre), fils du précédent, auteur dramatique français, né à Paris le 27 juillet 1824. Elu membre de l'Académie Française le 29 janvier 1874, mort le 27 novembre 1895 à Marly-le-Roi (Seine-et-Oise). 143, 239

Du Parc, dit Gros-René, né à Paris, acteur dès 1645 sur l'Illustre Théâtre avec la troupe de Molière, qu'il abandonna en avril 1660 pour passer à l'Hôtel de Bourgogne, mort en 1673. . . . . 18, 19

Du Parc (M^lle^), actrice française, femme du précédent, morte à Paris le 11 décembre 1668. Fut engagée par Molière, quand la troupe de celui-ci jouait à Lyon. Elle le quitta en 1666 pour l'Hôtel de Bourgogne et mourut deux ans après. 19, 20

Dupont (M^lle^ Caroline), actrice française, née en 1794, débuta sur la scène du Théâtre Français le 15 mai 1810, reçue pensionnaire le 11 avril 1811, donne sa représentation d'adieu en avril 1840 et meurt le 27 octobre 1864 258

Duran (*Carolus*) (Charles-Auguste-Emile Durand, dit),

peintre et portraitiste français, né à Lille en 1837, le 4 juillet, mort le 18 février 1817 255
Duret (François-Joseph), sculpteur français, né à Paris en 1804 le 19 octobre, mort en 1865 à Paris le 26 mai. Elu le 30 septembre 1843, membre de l'Académi des Beaux-Arts 239, 255
Du Ryer (Pierre), poète et auteur dramatique française né à Paris, en 1606 ; mort, en sa maison de la Rapée dans la même ville le 25 novembre 1658. Fut reçu membre de l'Académie Française, le 21 novembre 1646 27

E

Ecole des Femmes (*L'*), comédie en vers et en 5 actes, de Molière, représentée à Paris, sur le théâtre du Palais-Royal, le 26 décembre 1662, puis à la Comédie Française le 13 septembre 1680. . . 166, 247, 258, 259
Ecole des Maris (*L'*), comédie en vers et en 3 actes, de Molière, représentée à Paris, sur le théâtre du Palais-Royal, le 14 juin 1661, puis à la Comédie Française le 9 septembre 1680 . . . . . 54, 99, 166
Effrontés (*Les*), comédie en 5 actes, en prose, d'Emile Augier, représentée pour la première fois, à Paris, sur la scène du Théâtre Français le 18 janvier 1861. . 142
Embrassons-nous, *Folleville*, vaudeville en 1 acte, de Labiche et Lefranc, représenté sur le théâtre de la Montansier (Palais-Royal) le 6 mars 1850 200
Empis (Adolphe-Dominique-Florent-Joseph *Simonis*, dit), auteur dramatique français, né à Paris en 1795, le 29 mars ; mort à Bellevue (Seine-et-Oise) le 11 décembre 1868. Elu, le 11 février 1847, membre de l'Académie Française ; administrateur général de la Comédie Française du 1er février 1856 au 21 octobre 1859. 140 à 142, 265
Esther, tragédie avec chœurs en 3 actes, de Racine, tirée de l'Ecriture Sainte, représentée pour la première fois,

à Saint-Cyr, en 1689 et sur la scène du Théâtre Français le 8 mai 1721. 177
Etex (Antoine), sculpteur, peintre, architecte et littérateur français, né à Paris en 1808, le 20 mars ; mort à Chaville, le 14 juillet 1888 239
Etourdi (*L'*) ou *Les Contre-Temps*, comédie en 5 actes et en vers de Molière, représentée à Lyon en mars 1653, et ensuite à Béziers aux Etats de Languedoc, ne fut jouée à Paris sur le théâtre du Petit Bourbon que le 3 décembre 1658, puis à la Comédie Française le 19 septembre 1680 . . . . . 19, 23, 166, 258
Euterpe, fille de Jupiter et de Mnémosyne, muse de la Musique et de la poésie lyrique (Mythologie). . 230

F

Fâcheux (*Les*), comédie-ballet, en 3 actes, en vers, et en prologue, de Molière, représentée à Paris, sur le théâtre du Palais-Royal, le 4 novembre 1661, puis à la Comédie Française le 9 septembre 1680 . 166, 170, 222
Fausses Confidences (*Les*), comédie en 3 actes, en prose de Marivaux, représentée en 1737, le 16 mars, par les Comédiens Italiens, puis au Théâtre Français, le 15 juin 1793. . . . . 93, 257, 258
Favart (Charles-Simon), poète dramatique français, né à Paris en 1710, le 13 novembre ; mort en 1792, le 12 mai, à Paris. 182
Favart (M^me^ Marie-Justine-Benoîte *du Ronceray*) femme du précédent, actrice célèbre, née à Avignon, en 1727, le 15 juin ; débuta en 1745 à l'Opéra-Comique sous le nom de M^lle^ de Chantilly ; épousa Favart, directeur dudit théâtre qu'elle quitta bientôt avec son mari pour suivre en Flandre l armée du maréchal de Saxe. Elle revint en France pour débuter aux Italiens le 5 août 1749 et fut reçue au mois de janvier 1752, avec part entière quelques mois après. Elle mourut le 20 avril 1772, à Paris 182
Favart (M^lle^ Pierrette-Ignace *Pingaud*, dite Marie) actrice

française, née à Beaune le 16 février 1833 ; débute à la Comédie Française le 19 mai 1848, sociétaire le 1er juillet 1854, donna sa démission en 1881 . . . 143, 259

Febvre (Alexandre-Frédéric), artiste dramatique, né à Paris le 21 février 1835, joue sur diverses scènes, puis débute à l'Odéon en 1857, va à l'Ambigu, revient à l'Odéon, passe au Vaudeville en 1861, débute à la Comédie Française le 19 septembre 1866, sociétaire à part entière le 1er mai 1867, quitte la Comédie et meurt le 14 décembre 1916. . . . . .

Femmes Savantes (Les), comédie en vers et en 5 actes, de Molière, représentée à Paris sur le théâtre du Palais-Royal, le 11 mars 1672, puis à la Comédie Française, le 30 octobre 1680 . . . . . 167, 258, 259

Festin de Pierre (*Don Juan* ou Le), comédie en 5 actes et en prose, de Molière, représentée à Paris, sur le théâtre du Palais-Royal le 15 février 1665, puis à la Comédie Française, le 15 janvier 1847 . . . . 166, 259

Figeac (Dlle Bathilde-Augustine), actrice française, née à Paris en 1824 ; joua sur divers théâtres (Renaissance, Porte Saint-Martin, Gymnase), entra comme pensionnaire en 1855 à la Comédie Française qu'elle quitta vers 1865 pour se marier 259

Fils de Giboyer (Le), comédie en 5 actes, en prose, d'Emile Augier, représentée pour la première fois sur le Théâtre Français, le 1er décembre 1862 142

Firmin (Jean-François Becquerel, dit), acteur français né à Paris en 1787 ; débute à l'Odéon en 1807 puis au Théâtre Français le 3 juillet 1811 ; prit sa retraite le 6 décembre 1845, et mourut au Coudray (Seine-et-Oise) en 1859. 257

Fleury (*Bénard*, Abraham-Joseph, dit), comédien français, né à Chartres en 1751, mort en 1824 près d'Orléans ; fit son entrée au théâtre et à la Cour sept ans après son entrée dans le monde. Il succéda en 1772 à Molé, de la Comédie Française, dans le rôle des « petits-maîtres » où il excella ; doyen en 1809, prit sa retraite le 1er avril 1818 après quarante ans d'activité. Il laissa de

spirituels et agréables *Mémoires* publiés en 1835-1837 par J.-B. Lafitte qui les avait rédigés. 57, 70, 79, 84, 104, 112, 266

Folies Amoureuses (Les), comédie en 3 actes, en vers, de Regnard, représentée pour la première fois le mardi 15 janvier 1704 . . . . . 257, 258

Fontaine (Pierre-François-Léonard), architecte français, né à Pontoise en 1762, le 20 septembre. Membre de l'Institut en 1811, le 9 mars ; mort le 10 octobre 1853 à Paris 130, 134, 236

Foucou (Jean-Joseph), sculpteur français, né à Riez (Basses-Alpes) le 7 juin 1839, membre de l'Académie royale en 1785, mort en 1815 à Paris, à la Sorbonne. 241, 242

Fouquier-Tinville (Antoine-Quentin), né à Hérouël (Artois) en 1746. Accusateur public du Tribunal Révolutionnaire, pendant la Terreur, mort sur l'échafaud en 1795, le 8 mai . . . . . 85 à 89

Fourberies de Scapin (Les), comédie en 3 actes et en prose de Molière, représentée sur le théâtre du Palais-Royal, le 24 mai 1671 puis à la Comédie Française le 4 septembre 1680 . . . . . 247, 259

Fragonard (Jean-Honoré), peintre et graveur français, né à Grasse (Alpes-Maritimes) en 1732, mort en 1806, à Paris, le 22 août 175

Franceschi (Louis-Julien dit Jules), sculpteur français, d'origine italienne, né à Bar-sur-Aube (Aube) en 1825, le 11 janvier ; se fit naturaliser de bonne heure, mort en 1893, le 1er septembre ; épousa Mlle Emma Fleury, sociétaire de la Comédie Française 239, 255

Frédéric II (le Grand), né à Berlin le 24 janvier 1712, roi de Prusse en 1740, mort le 17 août 1796, à Potsdam. 54

G

Gaëtana, drame en 5 actes d'Edmond About, représenté à Paris sur le théâtre de l'Odéon, le 3 janvier 1862. . . 66, 142

Gaillard (Claude-Ferdinand), graveur et peintre français, né à Paris, le 7 janvier 1834, mort dans cette ville le 19 janvier 1887. 74

Galland (Pierre-Victor), peintre et décorateur, né à Genève de parents français en 1822, le 15 juillet, mort en 1892 250

Gatteaux (Jacques-Edouard), sculpteur et graveur français né à Paris en 1788, le 4 novembre ; mort en 1881, dans la même ville, le 8 février 242

Gaultier-Garguille (Hugues Guéru, dit) fameux acteur et auteur de farces du temps de Louis XIII, né à Caen, en 1574. Il fit longtemps les délices de l'Hôtel de Bourgogne, épousa la fille de Tabarin et mourut en 1634 à Paris. 6, 17, 45, 178

Gaussin (Marie-Madeleine) tragédienne du Théâtre Français née à Paris, en 1711, le 25 décembre ; débuta le 28 avril 1731, fut reçue le 26 juillet suivant, quitta la scène en 1763 ; morte en 1767, le 6 juin, à Paris . 227

Gautier (Théophile), poète et romancier français, né à Tarbes, le 31 août 1811 ; mort à Neuilly-sur-Seine, le 23 octobre 1872 221

Geffroy (Edmond-Aimé-Florentin), artiste dramatique et peintre français, né à Maignelay (Oise) en 1806, débute en 1829 et devient sociétaire de la Comédie Française en 1836 ; doyen en 1863, il prit sa retraite le 18 février 1865, reparut à l'Odéon en 1872 et en 1877, mort en 1895 . . . . . 31, 256, 257, 258, 266

Gendre de Monsieur Poirier (Le), comédie en 4 actes, en prose, d'Emile Augier, en collaboration avec Jules Sandeau, représentée pour la première fois à Paris sur le théâtre du Gymnase le 8 août 1854, et reprise à la Comédie Française le 3 mai 1864. 142

Gentil-Bernard (Jean-Pierre-Auguste *Bernard*, dit) poète français, né à Grenoble (Isère) en 1710, mort en 1775, le 1er novembre. Voir *Castor et Pollux*. . . . 278

Gérôme (Jean-Léon), peintre et sculpteur français, né à Vesoul (Haute-Saône) en 1824, le 11 mai ; membre de l'Académie des Beaux-Arts, le 2 décembre 1865, mort à Paris, en 1904 254

Girardin (Mme de) Delphine Gay, femme de lettres, française, née à Aix-la-Chapelle en 1804, le 26 janvier, morte en 1855, le 29 juin, à Paris 239
Glück (Christophe-Willibald), compositeur allemand, né à Weissenwangen dans le Haut-Palatinat, le 2 juillet 1714 ; mort à Vienne (Autriche), le 25 novembre 1787 . . . . . 72, 232, 233
Goncourt (Edouard-Louis-Antoine, et Jules-Alfred *Huot*, de), littérateurs français le premier né à Nancy, le 26 mai 1822, mort le 16 juillet 1896 ; le second né à Paris, le 17 décembre 1830, mort à Auteuil, le 20 juin 1870. Voir *Henriette Maréchal* 294
Gossec (François-Joseph), compositeur français), né à Vergnies (Hainaut) en 1734, le 17 janvier ; mort en 1829, le 16 février, à Passy. 79
Got (François-Jules-Edmond), né à Lignerolles (Orne), le 1er octobre 1822 ; débute à la Comédie Française le 17 juillet 1847 ; sociétaire le 30 juin 1850 ; doyen de 1873 à 1894 . . . . . 259, 266
Grandmesnil (Jean-Baptiste Fauchard de) né à Paris en 1737, d'abord avocat au Parlement de Paris, puis conseiller de l'amirauté ; prit goût pour le théâtre, débuta en 1790 à la Comédie Française, d'où il se retira en 1811. Professeur au Conservatoire, il entra à l'Institut lors de sa formation et mourut à Paris, en 1816 . 71
Grétry (André-Ernest-Modeste), compositeur né à Liège (Belgique), le 11 février 1741, mort le 24 septembre 1813, à Montmorency, près Paris, dans sa petite propriété de l'Ermitage, déjà illustrée par J.-J. Rousseau. 221
Grimarest (Jean-Léonor Le Gallois, sieur de), littérateur français, cicerone parisien, né à Paris, en 1659, mort en 1713 269
Grimod de la Reynière (Alexandre-Balthazar-Laurent), littérateur et fameux gastronome, né à Paris en 1758, le 20 novembre ; mort en 1837, le 25 décembre, à Villiers-sur-Orge 91
Gros-Guillaume (Robert *Guérin*, dit) surnommé La Fleur, acteur comique de l'Hôtel de Bourgogne, né vers 1554 ;

débuta sur la scène pour la première fois en 1622 à l'Hôtel d'Argent et en 1629 à l'Hôtel de Bourgogne, mort en 1635 . . . . . 6, 45, 178
Gros-René (Voir Du Parc) 18
Gros (Antoine-Jean Baron), peintre français né le 16 mars 1771 à Paris, mort à Meudon le 25 juin 1835. . 40
Guadet (Julien), architecte français, né à Paris, le 15 décembre 1834, mort dans la même ville. 150, 152, 156, 236
Guérin d'Etriché (Isaac-François), né à Paris en 1638, entra dans la troupe du Marais en 1672; passa en juillet 1673, à l'Hôtel Guénégaud, dans la troupe de Molière, épousa la veuve de celui-ci le 31 mai 1677. Doyen en 1692, il se retira le 25 juillet 1717 et mourut le 28 janvier 1728 266
Gustave III, né à Stockholm le 24 janvier 1746, roi de Suède du 25 juin 1771 à 1792, blessé mortellement le 15 mars 1792, mourut quinze jours après . . . 159
Guyon (Georges), acteur français, né à Chablis, en 1809, débuta le 3 mars 1833, au Théâtre Français qu'il quitta presque aussitôt pour la Porte Saint-Martin et l'Ambigu. Il y revint en 1838, mort à Paris en 1850 . 257
Guyon (M^me^) (Emilia-Honorine *Guyon*, puis dame Plessy, dite) actrice française, né à Brazey-en-Plaine (Côte-d'Or) le 2 octobre 1821. Elle était cousine germaine du précédent qu'elle épousa. Débute au théâtre de la Renaissance en 1840, puis le 7 juin 1841, à la Comédie Française où elle devint sociétaire le 1^er^ octobre 1858. Veuve vers 1861, elle épousa M. Mathieu Plessy, frère de M^me^ Arnould-Plessy, sa camarade, et meurt le 18 février 1878 258

H

Halévy (Ludovic), littérateur et auteur dramatique français, collaborateur d'Henri Meilhac, né à Paris en 1834, le 1^er^ janvier. Elu membre de l'Académie Française le 4 décembre 1884, mort dans la même ville en 1908. 226

Henri III, roi de France, troisième fils de Henri II et de Catherine de Médicis, né à Fontainebleau le 19 septembre 1551, règne du 31 mai 1574 à la mort de son frère Charles IX, fut sacré à Reims le 12 février 1575 et mourut le 2 août 1589, assassiné par Jacques Clément. 44

Henri III et sa cour, drame historique en 5 actes et en prose d'Alexandre Dumas, père, représenté le 11 février 1829 sur la scène du Théâtre Français 176

Henri IV, fils d'Antoine de Bourbon et de Jeanne d'Albret, né au château de Pau en Béarn, le 14 décembre 1553, roi de France de 1589 au 14 mai 1610, date à laquelle il fut assassiné par Ravaillac 45

Henriette Maréchal, comédie en 3 actes, en prose, des frères Edmond et Jules de Goncourt, prologue en vers de Gautier, représentée le 5 décembre 1865, sur la scène du Théâtre Français. 66, 142

Hernani ou l'*Honneur Castillan*, drame en 5 actes et en vers de Victor Hugo, représenté pour la première fois au Théâtre Français, le 25 février 1830. 66, 142, 257

Horace, tragédie en 5 actes de Pierre Corneille, représentée pour la première fois, en 1640, au théâtre de l'Hôtel de Bourgogne (?) puis à la Comédie Française le 28 février 1681. . . . . 133, 165, 258

Houdon (Jean-Antoine), statuaire français, né à Versailles en 1741 le 20 mars. Nommé par arrêté du 20 novembre 1795 membre de la Classe des Beaux-Arts ; mort en 1828, à Paris, le 15 juillet . . 62, 241 à 246, 252

Houssaye (Arsène Housset, dit), littérateur français, né à Bruyères (Aisne) en 1815, le 28 mars. Commissaire, administrateur provisoire de la Comédie Française du 16 novembre 1849 au 27 avril 1850, administrateur général du 28 avril 1850 au 31 janvier 1856, mort en 1896 . . . . . 136, 138, 139, 141, 254, 264, 265

Hugo (Le vicomte Victor-Marie), le plus illustre des poètes français du XIX^e^ siècle, né à Besançon (Doubs), le 26 février 1802 (7 ventôse an X), mort à Paris le 22 mai 1885, avenue d'Eylau, n° 50, inhumé au Panthéon. Elu, le 7 janvier 1841, membre de l'Académie Française. 157, 235, 246

I

Illusion Comique (L'), comédie en 5 actes et en vers de Pierre Corneille, représentée en 1636 sur le théâtre du Marais (?) puis à la Comédie Française le 6 juin 1861. 259
Imbert (Barthélemy), poète et auteur dramatique français né à Nîmes (Gard) en 1747, mort en 1790, le 23 août, à Paris 61
Inconnu (L'), comédie en 5 actes et en vers, mêlée d'ornements et de musique, de Thomas Corneille, représentée sur le théâtre Guénégaud, rue Mazarine, en 1675, le 17 novembre, puis à la Comédie Française le 6 novembre 1680 223
Iphigénie, tragédie en 5 actes de J. Racine, représentée en 1674, sur le théâtre de l'Hôtel de Bourgogne, puis à la Comédie Française le 27 septembre 1680. 61, 250
Irène, tragédie en 5 actes et en vers de Voltaire, représentée sur la scène du Théâtre Français le 16 mars 1778. 55

J

Jean Baudry, comédie en 4 actes, en prose, de Vacquerie, représentée sur le Théâtre Français, le 19 octobre 1863 142
Joanny (Jean-Baptiste-Bernard *Brisebarre*, dit) acteur français, né à Dijon en 1775 ; joua d'abord en province, à Lyon, Marseille et Bordeaux ; fit une apparition au Théâtre Français en 1807, fut engagé à l'Odéon en 1819, reparut à la Comédie Française en 1826, et prit sa retraite en 1841. Mort en 1849 257
Jodelle (Etienne), poète dramatique français, membre de la Pléiade, né en 1532, mort en 1573 6
Jouassain (Julie-Clémentine-Catherine), comédienne française, née à Saint-Léonard (Haute-Vienne) en 1829, le 3 décembre ; débuta à la Comédie Française le 17 décembre 1851 ; sociétaire le 1er janvier 1863 ; prit sa retraite le 3 mars 1887 . . . . . 143, 259

Jouslin de la Salle (Armand-François), auteur dramatique français, né le 15 septembre 1797, à Vierzon (Cher). Premier Directeur de la Comédie Française, de juin 1833 au 1er mars 1837, mort à Paris le 1er juillet 1863. 131, 132, 264

Judith (Julie *Bernat*, dame *Bernard-Derosne* dite Mlle), actrice française née à Paris le 29 janvier 1827 ; débuta en 1842 aux Folies Dramatiques, puis aux Variétés en 1844 et à la Comédie Française le 30 novembre 1846 ; sociétaire en janvier 1852, elle épousa M. Bernard-Derosne en 1859, et quitta la Comédie en 1866 . . 258

L

La Bussière (Charles-Hippolyte-Delpench de), artiste dramatique, employé pendant la Terreur au Comité de Salut public, né à Paris en 1768, mort en 1808, dans la même ville . . . . . 85 à 91

La Fontaine (Louis-Marie-Henri *Thomas*, dit), acteur et auteur dramatique français, né à Bordeaux en 1826, le 29 novembre ; sociétaire de la Comédie Française le 20 octobre 1863, donna sa démission le 31 août 1871. Avant et après sa présence à la Comédie, il joua sur divers théâtres (Vaudeville, Gymnase, Odéon, Gaîté, Porte Saint-Martin). Mort en 1898 259

La Fontaine (Victoria *Vatoris*, dame), femme du précédent, actrice française, née à Lyon en 1840, épousa son camarade Lafontaine l'année même de son entrée comme sociétaire à la Comédie Française le 20 octobre 1863, donna sa démission le 31 août 1871 . . . 143, 259

La Grange (Charles Varlet, dit, du nom de sa mère de), né en 1639, à Amiens, comédien de la troupe de Molière dans laquelle il entra vers 1659, à peine âgé de 20 ans ; il en fut l'historiographe de 1658 à 1685 ; épousa Marie Ragueneau, fille du pâtissier poète, entrée dans la troupe comme femme de chambre ou mieux élève suivante de la comédienne Mlle de Brie. Il publia après la mort de Molière la première édition complète et authentique des

œuvres du grand poète comique et mourut en 1692, le 1er mars, à Paris. Il devint le doyen de la Comédie, en 1673, à la mort de Molière. 32, 34, 188, 194, 221, 266

La Harpe (Jean-François Delharpe ou Delaharpe, dit de), poète et critique littéraire français, né à Paris, rue Saint-Victor, en 1739, le 20 novembre, mort le 11 février 1803, dans la même ville, auteur d'un *Cours de littérature*. Elu membre de l'Académie Française le 13 mai 1776. 111

Laluyé (Léopold-Charles-Adolphe), auteur dramatique français, né à Paris le 9 juillet 1826, mort en 1899 ; fut secrétaire de l'Institut. Voir *Au Printemps* . . 273

Lange (ou L'Ange) (Anne-Françoise-Elisabeth), actrice française, née à Gênes de parents français le 10 septembre 1772 ; débute en 1788 sur le Théâtre Français, faubourg Saint-Germain, qu'elle quitte en 1791 pour la rue de Richelieu, y revient en 1792, crée *Paméla* en 1793 et fut emprisonnée avec ses camarades. Rendue à la liberté après le 9 thermidor, elle joue sur le théâtre de l'Egalité puis à Feydeau. Abandonne la scène en 1797 pour épouser le belge Jean Simons et meurt en 1825, en Toscane 84

Largillière (Nicolas de), célèbre peintre français, né à Paris en 1656, le 10 octobre, mort dans la même ville le 20 mars 1746. . . . . 251, 254

Larroumet (Gustave), professeur et administrateur français, né à Gourdon (Lot) en 1852 ; directeur des Beaux-Arts le 12 juin 1888 ; membre libre de l'Académie des Beaux-Arts le 16 mai 1891, mort en 1903 . . . 238

La Thorillière (François *Lenoir*,) né en 1626, comédien de la troupe de Molière, de 1658 à 1664, passa en 1673 à l'Hôtel de Bourgogne, mort en 1680 le 27 juillet. Il était le père et le grand-père des deux comédiens ci-après 221

La Thorillière (Pierre de), né le 3 septembre 1659 ; débute à la Comédie Française en 1684 ; doyen en 1717, se retira le 7 août 1731 et mourut le 18 septembre de la même année 266

La Thorillière (Anne-Maurice *Lenoir* de), fils du précé-

dent, né à Paris, en 1699, reçu à la Comédie Française le 9 avril 1722, sans avoir débuté ; doyen en 1758, se retira en 1759 et mourut le 23 octobre de la même année à Paris 266

Lauraguais (Louis-Léon-Félicité, duc de Brancas, comte de), écrivain grand seigneur, né à Versailles en 1733, le 3 juillet ; mort en 1824, à Paris, le 8 octobre. 172

Laya (Jean-Louis), poète dramatique français, né à Paris le 4 décembre 1761, auteur de l'*Ami des Lois*. Elu le 7 août 1817 à l'Académie Française, mourut le 25 août 1833 à Bellevue, près Meudon (Seine-et-Oise). . 80

Lebon (Philippe), chimiste français, né à Bruchay (Haute-Marne) en 1769, le 29 mai ; mort le 2 décembre 1804 ; inventa l'éclairage au gaz 212

Le Brun (Charles), peintre français, né à Paris en 1619, le 24 février ; mort en 1690, le 12 février dans la même ville 58

Lecouvreur (Adrienne *Couvreur*, dite), célèbre tragédienne française, née à Damery, près Epernay (Marne) en 1692, le 5 avril ; morte en 1730, le 20 mars, à Paris. Il existe d'elle un portrait peint par Ch. Coypel et la représentant dans le rôle de Cornélie de la *Mort de Pompée*. Elle avait débuté à la Comédie Française le 14 mai 1717 par le rôle d'Electre dans la tragédie de Crébillon 65

Le Grand (fils), débuta le 10 mars 1719 à la Comédie Française, fut reçu le 15 février 1720 ; doyen en 1741, il quitte le théâtre en 1758 et meurt en 1769. . 266

Le Kain (Henri-Louis Cain, dit), célèbre tragédien français, né à Paris le 14 avril 1728, mort dans la même ville le 8 février 1778. Etait doyen de la Comédie depuis 1773 . . . . . 159, 181, 182, 251, 266

Lemercier (Jacques), architecte, né à Pontoise (Seine-et-Oise) vers 1585, mort en décembre 1654, à Paris. 10

Lemoyne (Jean-Baptiste), sculpteur, né à Paris en février 1704, mort en 1778, à Paris, le 25 mai 241

Le Noir ou Lenoir (Simon-Bernard), peintre, né à Paris en 1729, mort dans la même ville en 1789. . . 255

Leroux (Paul-Louis), acteur français, né à Saint-Quentin,

le 30 juin 1819 ; débute à la Comédie Française le 26 mai 1841 ; sociétaire le 1er avril 1845, doyen de 1871 à 1873, mourut à Alger en février 1874. 259, 266

Le Sage (Alain-René), romancier et auteur dramatique français, né à Sarzeau (Morbihan) en 1668, le 13 décembre, mort en 1747, le 27 novembre, à Boulogne-sur-Mer 93, 242

Lescorné (Stanislas-Joseph), sculpteur français, né à Langres en 1799, mort en 1872, le 19 avril 238

Leygues (Jean-Claude-Georges), né à Villeneuve-sur-Lot en 1857, homme politique français, président du Conseil des Ministres en novembre 1920. 236

Ligier (Pierre), artiste dramatique français, né à Bordeaux, le 11 décembre 1797, débute au Théâtre Français le 24 janvier 1820, y reste trois ans, se rend en province, Bordeaux, Lyon, Marseille ; revient à l'Odéon en 1824, puis aux Français en 1827, en 1828 à la Porte Saint-Martin, rentre à l'Odéon le 2 septembre 1829 et enfin au Théâtre Français en novembre 1830, sociétaire en 1831 ; quitte la Comédie Française en 1852 ; joue à la Porte Saint-Martin de 1852 à 1854, passe à l'Odéon jusqu'en 1856, joue encore en province et à l'étranger ; se retire définitivement du théâtre en 1862 et meurt dix ans après à Bordeaux en septembre 1872 . . . 258

Lion Amoureux (Le), comédie en 5 actes et en vers de François Ponsard, représentée sur la scène du Théâtre Français, en 1866, le 18 janvier 143

Lockroy (Joseph-Philippe *Simon*, dit) auteur dramatique et comédien français, né à Turin le 17 février 1803, débute à l'Odéon, en 1827 ; joue à la Porte Saint-Martin puis aux Français. Administrateur de la Comédie Française, du 24 février au mois de décembre 1848. Mort à Paris le 19 janvier 1891. Il avait abandonné le théâtre, comme acteur en 1840, malgré ses succès. 135, 264

Loret (Jean), gazetier français, né à Carentan (Manche) en 1600, mort à Paris en avril 1665 27

Loubet (Emile), homme politique français, né à Marsanne

(Drôme) en 1838, le 31 décembre. Président de la République du 18 février 1899 au 18 février 1906. 160, 236

Louis XIII, fils de Henri IV et de Marie de Médicis, né à Fontainebleau le 27 septembre 1601, roi de France du 14 mai 1610 au 14 mai 1643, date à laquelle il mourut au château de Saint-Germain 8, 15, 16, 178

Louis XIV, dit Louis-le-Grand, fils de Louis XIII et d'Anne d'Autriche, né à Saint-Germain-en-Laye, le 5 septembre 1638, roi de France le 14 mai 1643, jusqu'à sa mort à Versailles le 1er septembre 1715. 14, 22, 25, 29, 31, 35, 38, 53, 71, 103, 104, 112, 174, 179, 255, 256.

Louis XV, dit le Bien-Aimé, troisième fils de Louis, duc de Bourgogne et de Marie-Adélaïde de Savoie, et arrière petit-fils de Louis XIV, né à Versailles le 15 février 1710 ; roi de France du 1er septembre 1715, à sa mort survenue le 10 mai 1774 . . . . . 53, 60, 106, 175

Louis XVI, fils du dauphin Louis (fils de Louis XV), et de la princesse Marie-Josèphe de Saxe, né à Versailles en 1754, le 23 octobre ; roi de France le 10 mai 1774 ; décapité le 21 janvier 1793 232

Louis-Philippe, fils de Louis-Philippe-Joseph, duc d'Orléans, (dit Philippe-Egalité), et de Louise-Marie-Adélaïde de Bourbon, né à Paris au Palais-Royal le 6 octobre 1773, mort à Claremont (Angleterre) le 26 août 1850. Roi des Français du 9 août 1830 au 24 février 1848. 131, 134

Louis (Victor), architecte français né à Paris en 1735, mort dans la même ville en 1812. Il construisit les *Galeries du Palais-Royal* et la *Salle* du Théâtre Français. 44, 72, 73, 124, 212, 236

Lulli ou *Lully* (Jean-Baptiste de), compositeur italien, né à Florence en 1633, vint en France à l'âge de 14 ans ; mort à Paris le 22 mars 1687. 31, 32, 34, 38, 49, 223, 225

M

Mahérault (Jean-François-René), littérateur français, né au Mans en 1764, le 3 mars ; mort à Paris en 1833. Premier commissaire du Gouvernement près les sociétaires de la Comédie Française, le 30 mai 1799. 114, 124, 263

Mahomet, ou le *Fanatisme*, tragédie en 5 actes, de Voltaire représentée pour la première fois sur le Théâtre Français le 9 août 1742 176

Maignan (Albert-Pierre-René), peintre français, né à Beaumont (Sarthe) le 15 décembre 1844 255

Maillart, acteur français, né à Metz en 1810, le 10 décembre. Pensionnaire aux Français de 1838 à 1841, se rend aux Variétés pour revenir à la Comédie Française comme sociétaire en 1846 ; prit sa retraite le 14 avril 1863 259

Malade Imaginaire (Le), comédie-ballet en 3 actes, en prose, avec un prologue chantant et des intermèdes de Molière, représenté sur le théâtre du Palais-Royal (Comédie-Française) le vendredi 10 février 1673. A la fin de la 4e représentation, Molière, qui remplissait le rôle d'Argan, fut pris d'une suffocation déterminant sa mort le vendredi 17 février. La musique de cette pièce est de Charpentier, auteur de l'opéra de *Médée*, et non de Lulli. 30, 167, 247, 259

Mante (Dlle), née à Paris le 2 juin 1799, morte à Paris le 25 mars 1849 257

Mantzius (Karl), auteur et acteur danois, né à Copenhague, y débuta sur le théâtre royal en septembre 1883. Il avait passé au Conservatoire de Paris, où, en qualité d'auditeur, il fit partie des classes de Got et Delaunay. 269

Marat (Jean-Paul), fameux et sanguinaire démagogue, né à Boudry (Suisse) le 24 mai 1743, assassiné par Charlotte Corday, le 14 juillet 1793. . . . . 80, 92

Mariage de Figaro (Le), ou la *Folle Journée*, comédie en

5 actes, en prose, de Beaumarchais, représentée pour la première fois, par les Comédiens français ordinaires du Roi le mardi 27 avril 1784, sur la scène dn Petit Vaugirard — Théâtre Français (Odéon actuel) . 54, 67, 198

Mariage Forcé (Le), comédie en prose de Molière jouée au Louvre en 3 actes, avec des intermèdes, sous le titre de Ballet du Roi, les 29 et 31 janvier 1764 ; et en 1 acte, avec quelques changements, sur le théâtre du Palais-Royal le 15 février suivant. 222

Mariamne, tragédie en 5 actes, de Voltaire, représentée à la Comédie Française le 6 mars 1724. 64

Marie-Antoinette, Josèphe-Jeanne de Lorraine, archiduchesse, fille de l'empereur d'Autriche François Ier et de Marie-Thérèse, née à Vienne le 2 novembre 1755, épousa le roi Louis XVI, et mourut à Paris sur l'échafaud la 16 octobre 1793 . . . . . 72, 95, 232

Marie-Louise, Léopoldine-Françoise-Thérèse-Joséphine-Lucie, archiduchesse d'Autriche, née à Vienne en 1791, le 12 décembre, fille de François II, empereur d'Allemagne (1792), puis d'Autriche (1801) ; devint impératrice des Français par son mariage avec Napoléon Ier le 11 mars 1810. Après la mort de celui-ci survenue le 5 mai 1821, elle épousa le comte de Neipperg, puis le comte de Bombelles et mourut en 1847, à Vienne, le 18 décembre 128

Marivaux (Pierre Carlet de Chamblain de) auteur dramatique français, né à Paris le 4 février 1688, mort dans la même ville en 1763, le 12 février. Elu, le 24 décembre 1742, membre de l'Académie Française . 93, 148, 221, 242

Marmontel (Jean François), littérateur français, né à Bort (Corrèze) le 11 juillet 1723, mort en 1799, le 31 décembre à Habloville, commune de Saint-Aubin-sur-Gaillon (Eure) ; inhumé dans le jardin de sa propriété. Auteur des *Contes Moraux* 111

Marquet de Vasselot (Jean-Joseph-Marie-Anatole) sculpteur et historien d'art français, né à Paris, le 16 juin 1840 255

Mars (Anne-Françoise-Hippolyte *Boutet*, dite Mlle), illus-

tre comédienne française, née à Paris le 9 février 1779. Elle était fille de l'acteur Boutet, dit Monvel, et d'une actrice de province, Marguerite Salvetat. Ne pouvant prendre au théâtre le nom de Monvel, elle prit celui de sa mère qui se faisait appeler Mme Mars. Dès l'âge de 13 ans, en 1792, elle débuta dans des rôles d'enfants au théâtre de Mlle Montansier, auquel son père était attaché. Elle reçut les encouragements et les conseils de Mlle Contat, et faisait partie du Théâtre Français à titre de sociétaire en 1799. Elle quitta la scène le 7 avril 1841, et mourut le 20 mars 1847 au no 13 de la rue Lavoisier. 132, 158, 186, 238, 258

Maubant (Fleury-Polydore), tragédien français, né le 23 août 1821 à Chantilly (Oise), sort du Conservatoire en 1841, et débute en août de ladite année à la Comédie Française, qu'il quitte pour l'Odéon et y revient en 1845 ; sociétaire en 1852, prend sa retraite le 1er janvier 1889 après quarante-quatre ans de services. Avait été nommé professeur de déclamation au Conservatoire, en novembre 1881. 258

Mazarin (Giulio-Mazarini, dit cardinal), né à Piscina (Abruzzes) le 14 juillet 1602, ministre de France sous Louis XIII et pendant la minorité de Louis XIV, mort à Vincennes en 1661, le 9 mars 37

Mazerolle (Alexis-Joseph) peintre français, né à Paris, le 1er juillet 1826, mort en l'année 1880 . . . 147, 156

Médecin malgré lui (Le), comédie en prose et en trois actes de Molière, représentée sur le théâtre du Palais-Royal le 9 août 1666 puis à la Comédie Française le 31 octobre 1680. . . . . 39, 166, 259

Méhul (Etienne-Henri), compositeur français, né à Givet (Ardennes) le 24 juin 1763, mort à Paris le 18 octobre 1817 . . . . . .

Meilhac (Henry), auteur dramatique français, collaborateur de Ludovic Halévy, né à Paris le 23 février 1831, mort à Paris, place de la Madeleine, le 6 juillet 1897, inhumé au cimetièreMontmartre. Voir *Ludovic Halévy*, 294

Melpomène, fille de Jupiter et de Mnémosyne, muse de la Tragédie (Mythologie). 68, 168, 230
Menjaud (Jean-Adolphe), acteur français, né à Paris le 12 juillet 1795, mort le 24 novembre 1864. . . 258
Menteur (Le), comédie en cinq actes et en vers de P. Corneille, représentée en 1642, sur le théâtre du Marais, puis à la Comédie Française le 23 septembre 1680. 165
Mérope, tragédie en 5 actes de Voltaire, représentée pour la première fois sur le Théâtre Français le 20 février 1743 176
Métromanie (La), comédie en cinq actes et en vers de Piron, représentée pour la première fois par les Comédiens français le 7 janvier 1738 93
Meusnier (Mathieu-Roland, dit Mathieu), sculpteur français, né à Paris le 1er avril 1824 242
Mézeray (Marie-Antoinette-Joséphine), actrice française, née à Paris le 10 mai 1774. fille du limonadier de la Comédie Française, débuta sur ce théâtre (Faubourg Saint-Germain) à 17 ans, soit en 1791. Emprisonnée comme ses camarades pendant la Terreur, elle recouvre sa liberté le 9 thermidor et joue successivement au théâtre Louvois, à l'Odéon puis à la Comédie Française où elle rentra comme sociétaire en 1800. Ayant pris sa retraite en 1816, elle mourut à Charenton en 1823, le 20 juin 97
Mezzara (Joseph) sculpteur, né à New-York, exposa aux Salons Français de 1852 à 1875 et notamment en 1867. 239
Michelot (Pierre-Marie-Joseph), comédien français, né à Paris, le 5 juin 1785, débuta le 29 mars 1805 sur la scène française ; reçu sociétaire en 1812 ; doyen en 1830, prit sa retraite en 1831, et mourut à Passy, le 28 décembre 1856. 266
Mignard (Pierre), peintre français, né à Troyes en Champagne en novembre 1610 mort à Paris en 1695, le 30 mai 27, 254
Minerve, autrement Pallas, fille de Jupiter, déesse de la Sagesse, de la Guerre et des Arts (Mythologie). 40, 49

Mirabeau (Honoré-Gabriel-Riquetti, comte de), l'orateur le plus célèbre de la Révolution Française, né le 9 mars 1749 au château de Bignon (Loiret), mort à Paris le 2 avril 1791. . . . . 70, 111

Mirame, tragédie en 5 actes, du cardinal de Richelieu, représentée sur la scène du Palais Cardinal, le 14 janvier 1641 . . . . . 12, 163

Misanthrope (Le), comédie en vers et en 5 actes, de Molière, jouée sur le Théâtre du Palais-Royal le 4 juin 1666, puis à la Comédie Française le 27 août 1680. 93, 166. 170, 247, 257, 258, 259

Mithridate, tragédie en 5 actes de J. Racine, représentée en janvier 1673 sur le théâtre de l'Hôtel de Bourgogne, puis à la Comédie Française le 27 août 1680 . . 65

Molé (François-René *Mollet*, dit) célèbre comédien, né à Paris le 24 novembre 1734, débuta au Théâtre Français le 7 octobre 1754, mais n'y fut reçu que sept ans plus tard en 1761. Il tint avec éclat l'emploi des « petits-maîtres », doyen en 1786, fut admis en 1795, le 20 novembre, dans la Classe de Littérature et Beaux-Arts, à l'Institut et mourut à Paris en 1802, le 11 décembre. 97, 159, 221, 266

Molière (Jean-Baptiste Poquelin, dit), né à Paris, le 15 janvier 1622, mort à Paris, le 17 février 1673 *passim* et principalement. . . . . 13 à 31

D'une *Lettre* sur la Vie et les Ouvrages de Molière et sur les comédiens de son temps, parue dans le *Mercure de France* de May 1740, sous la signature de M^lle^ Poisson, femme du Comédien, nous extrayons *le portrait suivant :*

« Molière n'était ni trop gras ni trop maigre; il avait la taille plus grande que petite, le port noble, la jambe belle ; il marchait gravement, avait l'air très sérieux, le nez gros, la bouche grande, les lèvres épaisses, le teint brun, les sourcils noirs et forts, et les divers mouvements qu'il leur donnait lui rendaient la physionomie extrêmement comique. A l'égard de son caractère, il était doux, complaisant, généreux ; il aimait fort à haranguer, et quand il lisait ses pièces aux comédiens

il voulait qu'ils y amenassent leurs enfants, pour tirer des conjectures de leurs mouvements naturels. »

« La nature, dit encore Mlle Poisson, lui avait refusé ces dons extérieurs si nécessaires au théâtre, surtout pour les rôles tragiques. Une voix sourde, des inflexions dures, une volubilité de langue qui précipitait trop sa déclamation, le rendaient de ce côté fort inférieur aux acteurs de l'Hôtel de Bourgogne. Il se rendit justice et se renferma dans un genre où ses défauts étaient plus supportables. Il eut même bien des difficultés pour y réussir, et ne se corrigea de cette volubilité, si contraire à la belle articulation, que par des efforts continuels qui lui causèrent un hoquet qu'il a conservé jusqu'à la mort et dont il savait tirer parti en certaines occasions. Pour varier ses inflexions, il mit le premier en usage certains tons inusités qui le firent d'abord accuser d'un peu d'affectation, mais auxquels on s'accoutuma. Non seulement il plaisait dans les rôles de Mascarille, de Sganarelle, d'Hali, etc., etc., il excellait encore dans les rôles de haut comique tels que ceux d'Arnolphe, d'Orgon, d'Harpagon. C'est alors que par la vérité des sentiments, par l'intelligence des expressions et par toutes les finesses de l'art, il séduisait les spectateurs au point qu'ils ne distinguaient plus le personnage représenté d'avec le comédien qui le représentait. Aussi se chargeait-il toujours des rôles les plus longs et les plus difficiles. Il s'était encore réservé l'emploi d'orateur de sa troupe. »

Monde où l'on s'ennuie (Le), comédie en 3 actes, en prose, de Pailleron, représentée sur le Théâtre Français, le 25 avril 1881 142

Mondory (Louis), comédien français, né à Orléans en 1578 ; joua longtemps en province, revint à Paris dans la troupe du Marais dont il fut le directeur. Il mourut à Paris en 1651, au mois de décembre . . . 6, 8, 9

Monrose, père (Claude-Louis-Séraphin *Barizain*, dit), comédien français, né à Besançon le 6 décembre 1784, débuta tout jeune sur le théâtre Montansier ; puis joua en province (Bordeaux, Nantes) et en Italie (Turin,

Florence). Rentré en 1814 après six ans d'absence il s'arrête à Lyon et entre à la Comédie Française le 23 avril 1815 ; devenu sociétaire, doyen en 1831, il donna sa représentation d'adieu le 7 janvier 1843 et mourut le 20 avril de ladite année. . . . 258, 266

Monrose, fils (Antoine-Louis *Barizain*, dit), fils du précédent, acteur et auteur français, né à Paris le 10 juin 1811, débuta le 21 juin 1833 et en 1837 au Théâtre Français qu'il abandonna et regagna la dernière fois le 11 juin 1846. Sociétaire en 1852, il quitta la Comédie le 1er janvier 1869, et mourut à Paris le 7 juillet 1883 259

Monsieur de Pourceaugnac (*Voir Pourceaugnac*) . 166

Montalivet (Jean-Pierre *Bachasson*, comte de), homme d'Etat français, né à Neukirch, près Sarreguemines en Lorraine, le 5 juillet 1766, mort en 1823, le 22 janvier à La Grange près Pouilly (Nièvre). 132

Montansier (Marguerite *Brunet*, dite), née à Bayonne, le 18 décembre 1730, joua la comédie en province et même au Théâtre Français avant de devenir directrice de théâtre. Elle fit bâtir la salle de la rue de Louvois qui prit successivement les titres de Théâtre National et plus tard de Théâtre des Arts. Sous la Restauration, elle s'associa au Théâtre des Variétés, alors installé au Palais-Royal. Elle mourut en 1820, le 13 juillet, à Paris, dans sa maison des Ternes 95

Monval (Georges-Hyppolyte Mondain, dit), artiste dramatique et littérateur français, né au Monceau, commune d'Avon (Seine-et-Marne), le 1er avril 1845. Engagé comme acteur à l'Odéon en 1874, il quitta ce théâtre en 1878 pour entrer comme archiviste, à la Comédie Française, où il devint bibliothécaire en 1885, en remplacement de François Coppée. 268

Monvel (Jacques-Marie *Boutet*, dit), acteur et auteur dramatique français, né à Lunéville en 1745, débute à la Comédie Française le 28 avril 1770 ; quitte Paris en 1781, devient lecteur du roi de Suède, revient en 1786, reparaît en 1791 sur la scène de la Comédie Française qu'il ne quitte plus que pour prendre sa retraite en

1806. Il était doyen de la Comédie depuis 1802, sociétaire depuis 1799. Sous l'Empire, il devint le 15 décembre 1785, membre de la Classe de Littérature et des Beaux-Arts, à l'Institut, et professeur au Conservatoire. Il fut le père et le maître de Mlle Mars (voir ce nom). Mort à Paris le 13 février 1812 . 97, 158, 266

Moreau, le jeune (Jean-Michel), dessinateur et graveur français, né à Paris en 1741, mort en 1814, le 30 novembre dans la même ville 57

Moreau (Jean-Charles-Alexandre), architecte et peintre, né vers 1765 à Rimaucour (Haute-Marne), refit en 1799 la décoration intérieure du Théâtre Français . 124, 130

Moreau (Louis-Isidore-Eugène *Lemoine*, dit Eugène), auteur dramatique français, né à Paris, le 8 mars 1806, mort dans cette ville le 14 mars 1877 145

Morny (Charles-Auguste-Louis-Joseph, comte puis duc de), homme politique français, né à Paris en 1811, le 23 octobre, mort à Paris en 1865, le 10 mars . . 113

Mort de Pompée (La), tragédie en 5 actes de P. Corneille, représentée en 1643 sur le théâtre du Marais, puis à la Comédie Française le 18 avril 1681. 27, 165, 254, 259

Mounet-Sully (Jean-Sully *Mounet*, dit), artiste dramatique français, né à Bergerac (Dordogne), le 27 février 1841. Prix du Conservatoire en 1869. Joue d'abord à l'Odéon et aux matinées Ballande ; entre le 4 juillet 1872 à la Comédie Française dont il est nommé sociétaire le 1er janvier 1874 ; doyen depuis 1894 jusqu'à sa mort survenue le 1er mars 1916 . . . . . 238, 250, 266

Musset (Louis-Charles-Alfred de), poète français né à Paris, rue des Noyers, 33, (maintenant Boulevard Saint-Germain, 57), le 11 décembre 1810, mort dans la même ville, 6, rue du Mont-Thabor, le 2 mai 1857, inhumé au Cimetière du Père-Lachaise. Elu membre de l'Académie Française le 12 février 1852. 142, 225, 226, 237 239, 246

N

Napoléon Ier (*Bonaparte*), Empereur des Français du 18 mai 1804 au 11 avril 1814 (Ile d'Elbe), et du 20 mars 1815 au 18 juin 1815 (Waterloo); 21 juin, abdication à l'Elysée. Né à Ajaccio (Corse) le 15 août 1769, mort à Longwood (Ile de Sainte-Hélène) le 5 mai 1821. Il fut élu le 25 décembre 1797, membre de la Classe des Sciences physiques et mathématiques à l'Institut. 35, 113, 114, 122, 126 à 129, 175

Napoléon II (François-Charles-Joseph *Bonaparte*), fils de Napoléon Ier et de Marie-Louise, né à Paris, au château des Tuileries, en 1811, le 20 mars, mort, sous le nom de duc de Reichstadt, au château de Schoënbrunn (Autriche) en 1832, le 22 juillet 128

Napoléon III (Charles-Louis-Napoléon-Bonaparte), fils de Louis Bonaparte, roi de Hollande, et d'Hortense de Beauharnais. Empereur des Français du 2 décembre 1852 au 4 septembre 1870 ; né à Paris, au château des Tuileries le 20 avril 1808; mort dans la maison appelée Camden-Place, à Chiselhurst, comté de Kent, près Londres, le 9 janvier 1873 . . . . . 113, 136, 247

Nathalie (Mlle Zaïre *Martel*, dite), actrice française, née à Tournan (Seine-et-Marne) en 1816. Après un début d'essai à l'Odéon, s'engage en 1835 au petit théâtre Saint-Antoine ; en 1836, aux Folies Dramatiques ; en février 1838, au Gymnase qu'elle quitte le 13 janvier 1845 ; après une saison à Londres elle vient au Palais-Royal le 16 juin de cette année 1845, puis au Vaudeville en 1847 ; enfin au Théâtre Français. Sociétaire en juin 1852, elle prend sa retraite en avril 1876 . . 259

Necker (Jacques), financier et ministre français né à Genève, en 1732, le 30 septembre, mort en 1804 à Coppet. Sa fille fut Mme de Staël (1766-1817). 69

Neufchâteau (François-Nicolas-Louis, dit de), parce que cette ville (Neufchâteau, Vosges) l'adopta. Homme politique et auteur dramatique. Il naquit à Saffais (Meurthe)

le 17 avril 1750. Auteur de *Paméla*, comédie qui le fit incarcérer pendant la Terreur. Délivré le 9 thermidor, il devint ministre de l'Intérieur en 1797 et membre de l'Académie Française ; mort le 10 janvier 1828 . 81, 82, 98, 123

Nicomède, tragédie en 5 actes de P. Corneille, représentée en 1651, sur le théâtre de l'Hôtel de Bourgogne puis à la Comédie Française le 24 septembre 1680. 22

Noblet (Dlle). Sociétaire en 1833, a quitté la Comédie vers 1863 257

O

Offenbach (Jacques), compositeur, né à Cologne le 21 juin 1819, vint à Paris en 1842 ; naturalisé français, mort à Paris le 12 octobre 1880 ; fut chef d'orchestre au Théâtre Français en 1847, directeur des « Bouffes » en 1855, le 5 mai, et du théâtre de la Gaieté de septembre 1873 à fin juin 1875 . . . . . 225, 226

Oliva (Alexandre-Joseph), sculpteur français né à Sailliagosa (Pyrénées Orientales) le 4 septembre 1823, mort à Paris, le 23 février 1890.

On ne badine pas avec l'amour, comédie en 3 actes, en prose, d'Alfred de Musset représentée pour la première fois à la Comédie Française, le 18 novembre 1861. 142

Orbay (François d'), architecte, né à Paris vers 1624, il y mourut en 1697. Etait membre de l'Académie d'Architecture depuis sa fondation, en 1671. . . . 39

Orléans (duc d'), Philippe Ier, frère unique de Louis XIV né en 1640, le 21 septembre à Saint-Germain-en-Laye, mort à Saint-Cloud le 1er juin 1701. . 22, 24, 71, 72

Orléans (Philippe d') Philippe II, *Le Régent*, fils du précédent, gouverna pendant la minorité de Louis XV ; né en 1674, le 2 août, à Saint-Cloud ; mort en 1723 le 2 décembre à Versailles. Il reçut en naissant le titre de *duc de Chartres* . . . . . .

Orphée, drame lyrique en 3 actes, poème italien de Calza-

bigi, musique de Glück, représenté en 1774, le 2 août, à Paris sur la scène de l'Académie de Musique . 72
Orphelin de la Chine (L'), tragédie en 5 actes de Voltaire, représentée pour la première fois à Paris le 20 août 1755 181
Othello (le *More de Venise*), tragédie de Shakespeare traduite en vers (5 actes) par Alfred de Vigny, représentée sur le Théâtre Français le 24 octobre 1829 . 177

P

Pailleron (Edouard-Jules-Henri), auteur dramatique français, né à Paris en 1834, le 17 septembre ; élu membre de l'Académie Française, le 7 décembre 1882, mort à Paris en 1899, le 19 avril. 142, 239
Pajou (Augustin), sculpteur français, né à Paris en 1730, le 19 septembre ; mort à Paris en 1809, le 8 mai ; le 16 janvier 1760, membre de l'Académie royale de peinture ; professeur à l'école des Beaux-Arts de 1766 à 1809 ; nommé par arrêté du 20 novembre 1795, membre de la Classe de Littérature et Beaux-Arts à l'Institut, et par arrêté du 25 janvier 1803, membre de la Classe des Beaux-Arts 241
Paméla ou *la Vertu récompensée*, comédie en 5 actes, en vers de François de Neufchâteau, représentée le 1er août 1793 sur le théâtre de l'Egalité (de la Nation) (l'Odéon actuel). 81
Papillon de La Ferté (Denis-Pierre-Jean), né en 1727 à Châlons-sur-Marne, Intendant et Contrôleur de l'Argenterie, Menus Plaisirs et Affaires de la Chambre du Roi depuis 1756. Déclaré suspect il fut jugé et exécuté le 7 juillet 1794 sur la place de la Barrière renversée, ci-devant place du Trône. Il s'était occupé des affaires de la Comédie française depuis 1762 . . . 180, 253
Papillonne (La), comédie en 3 actes, en prose, par Sardou, représentée sur le Théâtre Français le 11 avril 1862 142
Perrier (Arthur), acteur français, né à Lyon, en 1786, sol-

dat de 1806 à 1808; libéré à cette date, débute à Lyon, puis joue à Bordeaux, Strasbourg et Nantes. Débute à la Comédie Française qu'il quitte pour l'Odéon et la Porte Saint-Martin ; y revient en 1818, est nommé sociétaire, se retire du théâtre le 3 février 1849 et meurt à Tours en 1863. 257

Perrin (Emile-César-Victor), né à Rouen le 19 janvier 1814, directeur de l'Opéra-Comique de février 1848 au 4 novembre 1857, puis, du 27 janvier 1862 au 19 décembre de la même année ; directeur de l'Opéra du 20 décembre 1862 ou 10 mai 1871 ; Administrateur Général du Théâtre Français du 9 juillet 1871 au 8 octobre 1885, date de sa mort 32, 265

Perrin (Pierre, dit l'Abbé), littérateur français, né à Lyon en 1620, mort à Paris le 25 avril 1675. 32, 49, 146, 149, 177, 186

Pessimiste (Le), comédie de Pigault-Lebrun, représentée le 15 mai 1790 aux Variétés du Palais-Royal. . 74

Peyre (Marie-Joseph), architecte, inspecteur des bâtiments du Roi, membre de l'Académie d'architecture en 1767, naquit à Paris en 1730, mourut en 1785, à Choisy-le-Roi le 10 août. 52, 60, 106, 233

Phèdre, tragédie en 5 actes de Racine, représentée en 1677, le 1er janvier sur le théâtre de l'Hôtel de Bourgogne, puis à la Comédie Française le 25 août 1680. 39 54, 239

Philippe de Champaigne ou *Champagne*, peintre célèbre né à Bruxelles en 1602, le 26 mai ; mort en 1674, le 11 août, à Paris, 20, rue des Ecouffes 10

Philippin, comédien, né en 1601, mort en 1681. . 7

Piron (Alexis), poète et auteur dramatique français, né à Dijon (Côte d'Or), en 1689 le 9 juillet, mort en 1773 à Paris le 21 janvier, auteur de *La Métromanie*. 93, 241, 251

Plaideurs (Les), comédie en 3 actes, en vers, de J. Racine, représentée en octobre 1668, sur le théâtre de l'Hôtel de Bourgogne, puis à la Comédie Française le 4 septembre 1680. 165

Plessy (Arnould) (Jeanne-Sylvanie), veuve Arnould,

dite), actrice française, née à Metz en 1819 le 7 septembre, débute le 4 mars 1834 à la Comédie Française. Sociétaire deux ans après, elle s'engage néanmoins au théâtre de Saint-Pétersbourg le 12 juin 1845, après avoir épousé Auguste Arnould, homme de lettres. De retour le 17 septembre 1855, elle rentre comme pensionnaire, et prend sa retraite le 1er mai 1876. 132, 229, 257, 259

Poisson (Raymond), auteur et acteur comique, né à Paris en 1633, s'enrôla dans une troupe de comédiens ambulants et courut la province ; le hasard le fit jouer plus tard devant Louis XIV qui l'apprécia. En 1653 il fit partie du théâtre de l'Hôtel de Bourgogne ; il se retira du théâtre en 1685, et mourut à Paris en 1690, le 10 mai. Voir *Molière*. 305

Poisson (née Victoire Guérin), femme du précédent. Mourut à Paris le 17 septembre 1678. Elle jouait *les Confidentes de tragédie*, et dans la comédie, *Les Secondes amoureuses*. Voir *Molière* 305

Polyeucte (tragédie chrétienne en 5 actes de P. Corneille), représentée en 1640 sur le théâtre de l'Hôtel de Bourgogne, puis à la Comédie Française le 5 octobre 1680 165

Pompée (Voir *La Mort de Pompée*). 308

Ponsard (François), poète dramatique français, né à Vienne (Isère) en 1814 le 1er juin ; mort en 1867, le 7 juillet, à Passy, rue de la Tour. Elu, le 22 mars 1855, membre de l'Académie Française. 239

Pourceaugnac (M. de), comédie-ballet en 3 actes et en prose, de Molière, représentée à Chambord, le 6 octobre 1669, et sur le théâtre du Palais-Royal le 15 novembre suivant, puis à la Comédie Française le 11 septembre 1680. 166

Pradier (Jean-Jacques, dit James), sculpteur, né à Genève en 1792, le 23 mars *de parents français*, mort en 1852, le 4 juin à Bougival (Seine-et-Oise). Elu le 23 juin 1827, membre de l'Académie des Beaux-Arts. Professeur à l'Ecole des Beaux-Arts de 1828 à 1852. 248

Précieuses Ridicules (Les), comédie en 1 acte et en prose,

de Molière, représentée à Paris sur le théâtre du Petit Bourbon le 18 novembre 1659, à la Comédie Française le 1er octobre 1680 . . . . . 24, 27, 166, 222

Préville (Pierre-Louis *Dubus*, dit), célèbre comédien français, né à Paris, rue « des Mauvais garçons », n° 17, en 1721, le 19 septembre ; s'essaya d'abord en province : Dijon, Strasbourg, Rouen, et Lyon. Il débute le 20 septembre 1753, à la Comédie Française, sociétaire le 20 octobre 1756, doyen en 1778, prit sa retraite le 1er avril 1786. Il fut élu, le 12 décembre 1795, membre de la Classe de Littérature et Beaux-Arts à l'Institut, démissionna le 18 janvier 1796 et mourut à Beauvais en 1799, le 18 décembre 159, 254, 266

Préville (Madeleine-Angélique-Michelle *Drouin*, dame), femme du précédent, actrice française, née au Mans, le 17 mars 1731. Débuta à la Comédie Française le 28 décembre 1753 et fut reçue le 1er mars 1757 ; elle se retira avec son mari le 1er avril 1786, et mourut à Senlis, le 7 mai 1794 159

Préville et Taconnet, vaudeville de Merle et Brazier, représenté en 1817 le 18 février au théâtre des Variétés. 159

Princesse d'Elide (La), comédie-ballet en 5 actes (prose et vers) avec un prologue et des intermèdes, de Molière, fut jouée pour la première fois à Versailles le 8 mai 1664, et sur le théâtre du Palais-Royal le 9 octobre de la même année, puis à la Comédie Française le 19 avril 1692. 166

Procope (Voir p. 41).

Provost (Jean-Baptiste-François), père, acteur français, né à Paris en 1798, le 29 janvier ; mort en 1865, dans la même ville, le 26 décembre. Entré à l'Odéon en 1819, à la Porte Saint-Martin en 1829, débute à la Comédie Française le 25 avril 1835 ; sociétaire en 1839. Ne quitte le théâtre qu'à sa mort. . . . 138, 258, 259

Psyché, tragédie-ballet en vers libres et en 5 actes, avec des intermèdes, précédés d'un prologue, représentée au Palais des (Thuileries) sur le théâtre des Machines, devant la Cour pendant le carnaval de 1670, parut

sur le théâtre du Palais-Royal le 11 novembre 1671, puis à la Comédie Française le 5 octobre 1684. Cette pièce est due à la collaboration de Molière, qui fit le prologue, le premier acte, la première scène du second et la première du troisième, et de Corneille, auquel sont dues les autres parties de l'ouvrage, notamment la scène troisième du troisième acte . . . 48, 53, 177

Q

Quatrefages de Bréau (Jean-Louis-Armand de), naturaliste et anthropologiste français, né à Berthezène près de Valleraugue (Gard) en 1810, le 6 février, élu membre de l'Académie des Sciences à l'Institut le 26 avril 1852; mourut le 12 janvier 1892, à Paris 145

Quinault-Dufresne (Abraham-Alexis), comédien français, né à Verdun-sur-le-Doubs (Saône-et-Loire) le 9 septembre 1693 ; débuta à la Comédie le 8 septembre 1713, doyen en 1740, quitta le théâtre le 19 mars 1741. 266

Quinault (Philippe), poète lyrique français, né à Paris, rue de Grenelle-Saint-Honoré ; le 3 juin 1635, mort à Paris le 26 novembre 1688; inhumé dans l'église Saint-Louis-en-l'Isle. Elu membre de l'Académie Française en 1670 ; il fut le collaborateur de Lully . . . 28, 53

Quinquet. Voir p. 211 dans le texte.

R

Rabagas, comédie en 5 actes de Victorien Sardou, représentée sur le théâtre du Vaudeville, le 1er février 1872 . . . . . 66, 142

Rabelais, écrivain satirique français, auteur de *Garguantua et Pantagruel ;* né à Chinon (Indre-et-Loire) en 1483, mort en 1553, à Paris, le 9 avril. 7

Sur le titre de ses livres il mentionnait :

« Francisci Rabelæsi, medici. »
« καὶ τῶν αὐτοῦ φιλῶν. »

(De François Rabelais, médecin, et de ses amis.)

Rachel (Elisa-Félix), sœur de Sarah, Rébecca, Lia, Dinah, et Raphaël, née à Münf (Suisse) le 28 février 1820, débuta le 12 juin 1838 dans le rôle de Camille d'*Horace* de Corneille ; sa dernière création fut Monime dans *Mithridate* de J. Racine le 16 octobre 1838. Son répertoire ne comportait que six rôles : Aux deux indiqués ci-dessus s'ajoutaient les suivants : Emilie dans *Cinna* de Corneille ; Hermione, dans *Andromaque ;* Roxane, dans *Bajazet ;* Eriphyle dans *Iphigénie*, trois tragédies de Racine. Elle mourut au Cannet, près Toulon, le 3 janvier 1858. Sa dernière représentation au Théâtre Français était du 23 juillet 1855. 132 à 136, 239, 254, 258

Racine (Jean), poète tragique français, né à la Ferté-Milon (Aisne) le 22 décembre 1639, mort le 22 avril 1699, à Paris, rue des Marais, aujourd'hui rue Visconti, 21 ; inhumé à Port-Royal-des-Champs. 39, 61, 65, 79, 93, 124, 140, 147, 148, 157, 164, 175, 185, 235, 239, 245, 246, 251

Rameau (Jean-Philippe), compositeur français, né à Dijon (Côte-d'Or) le 25 septembre 1683, mort à Paris, le 12 septembre 1764. 53

Raucourt (Françoise-Marie-Antoinette Saucerotte, dite M^lle^) célèbre tragédienne, né à Dombasle en 1756, le 3 mars ; débuta à la Comédie Française le 23 septembre 1772, à l'âge de 16 ans 1/2, quitta le Théâtre Français en 1776 et mourut à Paris le 13 janvier 1815. 84, 95, 186

Regnard (Jean-François), poète comique français, né à Paris le 8 février 1655, mort le 4 septembre 1709, au château de Grillon. 93, 148, 241

Régnier (François-Joseph-Philoclès de la Brière), comédien français, né à Paris le 1^er^ avril 1807, mort à Paris le 27 avril 1885. Débuta au théâtre en mars 1811, l'année de la comète, à l'âge de 4 ans ! joua la comédie en province de 1827 à 1831 ; il entre le 6 juin 1831 au théâtre du Palais-Royal qu'il quitte le 6 novembre pour la Comédie Française. Sociétaire le 1^er^ avril 1835, doyen de 1865 jusqu'au 31 mars 1871 ; il donne sa représentation de retraite le 10 avril 1872 et rentre comme

Directeur de la scène, situation créée pour lui au départ du régisseur général Davesne. 138, 248, 254, 257, 259, 266

Reichemberg (Suzanne), actrice française, née à Paris le 7 septembre 1853 ; débute au Théâtre Français le 14 décembre 1868. Reçue sociétaire en 1872, le 9 janvier. 143

Rémusat (Auguste-Laurent, comte de), né en Provence en 1762, fut le 28 novembre 1802, chargé, comme Préfet du Palais, de la surveillance et de la direction du Théâtre Français ; du 1er novembre 1807 à 1815, surintendant général avec pleins pouvoirs sur les sociétaires du Théâtre Français. Mort à Paris en 1823. 113, 125 à 127, 263

Richelieu (Armand-Jean Du Plessis, cardinal, duc de), homme d'Etat, ministre de Louis XIII et fondateur de l'Académie Française, né à Paris le 5 septembre 1585, mort à Paris, le 4 décembre 1642. 9, 10, 15, 25, 26, 163, 216

Riquer (Edile-Marie) actrice française, née à Paris le 17 août 1834. Entre au Gymnase en 1850, puis au Théâtre Français en mai 1856, décédée le 28 avril 1911. 143

Robespierre (Maximilien-Marie-Isidore de), avocat et conventionnel, né à Arras le 6 mai 1758, mourut à Paris sur l'échafaud le 27 juillet 1794. 80

Rodogune, tragédie en 5 actes de P. Corneille, représentée en 1644 sur le théâtre de l'Hôtel de Bourgogne, puis à la Comédie Française le 7 septembre 1680. 27, 165, 258

Roi S'amuse (Le), drame en 5 actes, en vers, par V. Hugo, représenté pour la première fois au Théâtre Français le 22 novembre 1832. 142

Roscius (Quintus), célèbre acteur romain, au temps de Sylla et de Cicéron, dont il était l'ami ; naquit à Lanuvium, ville du Latium, vers l'an 129 avant Jésus-Christ, mourut vers l'an 62. Voir Baron . . 273-274

Rotrou (Jean de) poète et auteur dramatique français, né à Dreux en 1609, le 21 août ; mort dans la même ville, en 1650, le 27 juin 241

Roujon (Henry-François-Joseph), littérateur, né à Paris le 1er septembre 1853, mort le 1er juin 1914. Membre libre de l'Académie des Beaux Arts en 1899, il en devint le secrétaire perpétuel en 1903, puis fut nommé membre de l'Académie Française. 236
Rousseau (Jean-Baptiste), poète lyrique français, né à Paris, en 1670, le 6 avril ; mort à Bruxelles le 17 mars 1741 242
Ryer (du) voir Du Ryer 27, 287

S

Sageret, dirigea alternativement et parfois concurremment de 1795 à 1799, le théâtre Feydeau, le théâtre de la République (rue de la Loy, rue de Richelieu) et celui de la Nation (Odéon) ; ce dernier brûlé dans la nuit du 18 mars 1799 (28 ventôse an VII).
Calomnieusement accusé d'avoir provoqué l'incendie, Sageret n'en subit pas moins plusieurs mois de détention à la maison d'arrêt du Temple. (*Arch. Nat.*, F7 6199-der 2871.) . . . . . 95 à 98
Saint-Aulaire, comédien français, né en 1892. Sociétaire du Théâtre Français en 1820, prit sa retraite en 1841, et mourut à Paris en 1864 258
Saint-Fal, né à Paris le 10 juin 1752, mort à Paris le 22 novembre 1835 ; doyen de la Comédie Française en 1818 266
Saint-Marc (Jean-Paul-André des *Rasins*, marquis de), poète et auteur dramatique français, né en Guyenne en 1728, mort à Bordeaux en 1818, le 11 octobre . 56
Sainte-Beuve (Charles-Augustin de), littérateur, poète et critique français, né à Boulogne-sur-Mer, en 1804, le 23 décembre, mort en 1869, rue du Mont-Parnasse, no 11, à Paris, le 13 octobre. Elu, le 14 mars 1844, membre de l'Académie Française. 252
Sainville (vicomte Clairval de Passy, dit), officier du régiment du Roi, démissionna, épousa Félicité Fleury, comédienne, sœur de Fleury (voir ce nom), se baptisa

Sainville et prit la carrière dramatique comme chanteur. . . . . .

Samson (Joseph-Isidore), comédien et auteur dramatique français, né à Saint-Denis (Seine) en 1793, le 2 juillet ; est reçu à la Comédie Française, donne sa démission en 1831 et va jouer au théâtre du Palais-Royal. Un jugement du Tribunal de Commerce le fait rentrer au bout de dix mois, rue de Richelieu ; il fut doyen de la Comédie de 1842 à 1863 et mourut à Paris le 28 mars 1871. . . . . 138, 229, 248, 259, 266

Sand (George-Armandine-Lucile-Aurore *Dupin*, baronne *Dudevant*, dite), femme auteur et romancière française, née à Paris en 1804, le 5 juillet ; morte au château de Nohant (Indre) en 1876, le 8 juin. 239

Sandeau (Jules-Léonard-Sylvain), romancier français, né à Aubusson (Creuse), en 1811, le 19 février, mort en 1883, le 24 avril à Paris, à l'Institut. Elu, le 11 février 1858, membre de l'Académie Française. . . . 242

Sarcey (Francisque), critique dramatique et romancier français, né à Dourdan (Seine-et-Oise), le 8 octobre 1828, mort à Paris en 1899 146

Sardou (Victorien), auteur dramatique français, né à Paris, rue Beautreillis, en 1831, le 5 septembre. Elu, le 7 juin 1877, membre de l'Académie Française, mort en 1908 . . . . . 55, 142, 143

Sartine (Antoine-Raymond-Jean-Gualbert-Gabriel de), comte d'Alby, homme d'Etat français, né à Barcelone en 1729 le 12 juillet, lieutenant de police en 1759, puis ministre de la marine, mort en 1801, le 7 septembre, à Tarragone 110

Sauval (Henri), historien, né à Paris vers 1620, mort dans la même ville vers 1670 . . . . . 10, 11, 47

Scarron (Paul), poète et écrivain français, né à Paris en 1610 le 3 juillet, épousa la petite-fille d'Agrippa d'Aubigné, plus tard Mme de Maintenon, et mourut en 1660, le 14 octobre, à Paris. 197

Sedaine (Michel-Jean), poète dramatique français, né à Paris en 1719, le 2 juin ; y est mort en 1797, le 17 mai.

Elu, le 9 mars 1786, membre de l'Académie Française 242
Sertorius, tragédie en 5 actes de P. Corneille, représentée en 1662 le 25 février, sur le théâtre du Marais, puis à la Comédie Française le 30 août 1680. . . . 165
Servandoni (Jean-Jérôme), architecte et peintre italien, né à Florence le 22 mai 1695, mort à Paris le 29 janvier 1766. Fit le portail de l'église Saint-Sulpice de Paris 53, 175
Seurre l'aîné (Gabriel-Bernard, dit), statuaire, né à Paris, le 11 juillet 1795, y meurt le 3 octobre 1867. Elu, le 11 décembre 1852, membre de l'Académie des Beaux-Arts. 248
Seveste (Sébastien, dit Edmond). De décembre 1848 au 15 novembre 1849, agent de la société du Théâtre Français dont il était régisseur général . . 135, 144, 264
Sganarelle, ou le *Cocu Imaginaire*, comédie en vers et en 1 acte de Molière, fut jouée à Paris sur le théâtre du Petit Bourbon, le 28 mai 1660, puis à la Comédie Française le 7 septembre 1680 . . . . . 26, 166
Siège de Calais (Le), tragédie en 5 actes, en vers par P.-L. de Belloy, représentée au Théâtre Français le 13 février 1765 110
Soufflot (Jacques-Germain), architecte français, né à Irancy (Yonne) le 22 juillet 1713, mort à Paris le 29 août 1780. Construisit le Panthéon, à Paris 53

T

Tabarin (Jehan-Salomon, dit), célèbre mime et bouffon, né vers 1584 ? mort vers 1633 178
Talbot (Denis-Stanislas-*Montalant*, dit), comédien français, né à Paris, le 27 juin 1824, joue à l'Odéon de 1850 à 1856, entre à la Comédie Française le 20 janvier 1856, nommé sociétaire le 1er janvier 1859 ; créa en 1872 les *Matinées dramatiques de la Tour d'Auvergne*, prit sa retraite de la Comédie Française en 1879. 259
Talma (François-Joseph), illustre tragédien, né à Paris,

rue des Ménétriers, le 15 janvier 1766, mort le 19 octobre 1826 à Paris, 9, rue de la Tour des Dames. Il fut engagé à la Comédie Française en 1787 et débuta le 29 novembre par le rôle de Séide dans *Mahomet*. Il fut doyen de la Comédie de 1824 jusqu'à 1826. 70, 74, 97, 126, 127, 183 à 186, 221, 238, 239, 254, 266

Tartuffe ou *L'Imposteur*, comédie en 5 actes et en vers, de Molière. Les trois premiers actes furent donnés à la sixième journée des *Plaisirs de l'Isle Enchantée*, avec *La Princesse d'Elide* à Versailles, le 12 mai 1664, puis à Villers-Cotterets au château de Monsieur, frère du roi, le 24 septembre de la même année. Complètement achevée, elle fut représentée au Raincy, chez le Grand Condé le 29 novembre suivant, puis sur le théâtre du Palais-Royal le 5 août 1667 et à la Comédie Française le 31 août 1680 . . . . . 34, 166

Taylor (*baron*) (Isidore-Justin-Séverin), littérateur français, né à Bruxelles en 1789 le 15 août ; sénateur et membre de l'Institut ; de juin 1830 à octobre 1838, commissaire royal près la Comédie Française, décédé en 1879 à Paris, le 6 septembre. . . 131, 133, 177, 264

Thalie, fille de Jupiter et de Mnémosyne, Muse de la Comédie (Mythologie) 68, 168

Terpsichore, fille de Jupiter et de Mnémosyne, Muse de la Danse (Mythologie). 231

Thénard (Jenny, M^me^), née en 1849, entrée en 1876 à la Comédie Française qu'elle quitta en 1882. Décédée en 1920, le 9 janvier. 149

Thierry (Edouard), littérateur et critique français, né à Paris en 1813, le 14 septembre. Il fut, du 22 octobre 1859 au 8 juillet 1871, administrateur général de la Comédie Française et mourut à Paris le 27 novembre 1894 . . . . . 141 à 143, 145, 177, 186, 254, 265

Thomas (Gabriel-Jules), sculpteur français, né en 1824 à Paris, le 10 septembre ; membre de l'Académie des Beaux-Arts, le 29 décembre 1875 . . . . 153, 238

Tousez (D^lle^), née à Paris le 15 mars 1788, morte à Paris le 26 août 1864. Sociétaire de la Comédie Française en 1840 258

Triomphe des Dames (Le), par Thomas Corneille, comédie en 5 actes, en prose, jouée au Théâtre Guénégaud le 7 août 1676 223
Trois Sultanes (Les), ou *Soliman II*, comédie en 3 actes, en vers libres, par Favart, représentée sur le Théâtre Italien le 9 avril 1761, puis sur la scène de la Comédie Française le 28 avril 1803 182
Troy (Jean-François de), peintre français, né à Paris le 27 janvier 1679, membre de l'Académie des Beaux-Arts le 28 juillet 1708 ; directeur de l'Académie de France, à Rome, de 1738 jusqu'à sa mort survenue le 26 janvier 1752. 255
Turlupin (Henri Legrand, dit), ou *Belleville*, acteur comique de l'Hôtel de Bourgogne, débuta aussitôt qu'il parla en 1587, l'âge de 5 ans, mort en 1637 . 6, 17, 45, 178

V

Vacquerie (Auguste), littérateur, journaliste et auteur dramatique français, né à Villequier (Seine-Inférieure) en 1819, le 19 novembre ; mort à Paris le 19 février 1895 142
Vailly (Charles de), architecte, *voir Wailly*. . . 323
Van Loo (Jean-Baptiste), peintre français, né à Aix (Bouches-du-Rhône) en 1684, le 11 janvier ; fut reçu membre de l'Académie le 23 février 1731 et mourut à Aix, le 19 septembre 1745. 254
Védel (A.-L.-P.), né en 1783, mort le 11 janvier 1873. Fut, du 1er mars 1837 au 5 mars 1840, directeur de la Comédie Française. . . . . 132 à 134, 264
Vernet (Emile-Jean-Horace), peintre français, né au Louvre à Paris le 30 juin 1789 ; y est mort le 17 janvier 1863. Elu, le 24 juin 1826, membre de l'Académie des Beaux-Arts. 40
Véron (Louis-Désiré), docteur en médecine, publiciste et administrateur français, né à Paris le 5 avril 1798, mort dans la même ville le 27 septembre 1867, dirigea le théâtre de l'Opéra depuis le 2 mars 1831 jusqu'au

15 août 1835. Auteur des *Mémoires d'un Bourgeois de Paris* 270

Vestris (M^me^), (Anne-Frédérique Heinel), née à Bayreuth le 28 décembre 1752, morte à Paris le 17 mars 1808 ; célèbre danseuse, épouse du fameux danseur Gaëtano Vestris, surnommé le beau Vestris, né à Florence en 1729, mort à Paris en 1808 . . . . . 56, 57, 71

Vigarani (Carlo de), célèbre constructeur de machinerie théâtrale, né à Modène (Italie) vers 1646 ; naturalisé français, mourut à Paris en 1693. 52

Vigny (Alfred-Victor, comte de), poète, romancier et auteur dramatique français, né à Loches (Indre-et-Loire) le 27 mars 1797, mort à Paris le 17 septembre 1863. Elu le 8 mai 1845 membre de l'Académie Française, inhumé au Cimetière Montmartre 177

Visconti (Luigi-Tullius-Gioachino) (Louis-Tullius-Joachim), architecte français, né à Rome le 11 février 1791, naturalisé à 8 ans en 1799, mort en 1853 à Paris, le 29 décembre. Elu, le 23 juillet 1853, membre de l'Académie des Beaux-Arts 248

Voltaire (François-Marie Arouet, dit de), poète, philosophe et historien français, né à Paris le dimanche 21 novembre 1694 (registres de la paroisse de Saint-André-des Arts) mort à Paris le 30 mai 1778, dans la maison portant actuellement le n° 27 du quai Voltaire. Inhumé le 2 juin dans l'église de l'abbaye de Notre-Dame-de-Scellières, dont le titulaire était son neveu, l'abbé Mignot, à la suite du refus du curé de Saint-Sulpice, Tersan, de lui donner la sépulture. Son corps fut ramené à Paris et déposé au Panthéon, le 11 juillet 1791. Voltaire avait été, le 2 mai 1746, élu membre de l'Académie Française. 54, 55, 57, 62, 64, 111, 148, 172, 175, 176, 181, 182, 185, 200, 242 à 246, 252

W

Wailly (Charles de), peintre et architecte, né à Paris en 1729, le 9 novembre, membre de l'Académie d'Architecture en 1767 et de l'Académie de Peinture en 1771,

le 27 avril; nommé membre de l'Institut à sa formation en 1795, par arrêté du 20 novembre, il mourut en 1798, le 2 novembre 52, 60, 106, 233, 246
Waldeck-Rousseau (Pierre-Marie), avocat et homme politique français, né à Nantes le 2 décembre 1846, mort à Paris en 1904. 236

Z

Zaïre, tragédie en 5 actes de Voltaire, représentée la première fois sur la scène du Théâtre Français le 13 août 1732 . . . . . 176, 250
Zoroastre, opéra en 5 actes, paroles de Cahusac (L. de), musique de Rameau (J.-Ph.), représenté le 26 janvier 1770 sur la scène de l'Opéra (Palais Royal). . . 72

OUVRAGES CONSULTÉS

pour l'Index alphabétique.

Avec mention de la cote d'inventaire ou de catalogue à la Bibliothèque Nationale (Salle de travail).

Bauchal. — *Nouveau Dictionnaire des Architectes français* (1887).

Bonnet (Raoul). — *Isographie de l'Académie Française* (1634 à 1906).

Bouillet. — *Dictionnaire universel d'histoire et de géographie* (1893). Casier G. 210.

Bellier de la Chavignerie. — *Dictionnaire Général des Artistes de l'Ecole Française* (1882). Casier G. 264 à 266.

Dezobry et Bachelet. — *Dictionnaire Général de Biographie et d'Histoire.* Dixième édition refondue par E. Darsy (1889). Casier G. 208-209.

Descubes. — *Nouveau dictionnaire d'Histoire, de Géographie, de Mythologie et de Biographie* (1889). Casier G. 211-212.

Firmin Didot. — *Nouvelle Biographie Générale* (1866). Casier G. 160 à 205.

Foyers et coulisses (anonyme) an 1874. La Comédie Française. 8° Yf. 66.

Comte de Franqueville. — *Le Premier siècle de l'Institut de France* (1795-1895).

Jal. — *Dictionnaire critique de Biographie et d'Histoire* (1872). Casier G. 214.

Lance (Ad.). — *Dictionnaire des Architectes français* (1872).

JOANNIDES. — *La Comédie Française* (1680 à 1919). 4° Yf. 181.

MICHAUD. — *Biographie Universelle* (1865). Casier G. 115 à 159.

MOUHY (chevalier de). — *Abrégé de l'Histoire du Théâtre François depuis son origine jusqu'à janvier 1783*. Inv. Yf. 1743 à 1746.

POUGIN (A.). — *Acteurs et Actrices d'Autrefois* (1897). 8° Yf. 938.

SIRET. — *Dictionnaire des peintres* (1885). Casier G. 262-263.

VAPEREAU. — *Dictionnaire universel des Contemporains* (1895). Casier G. 206.

TABLE DES GRAVURES

1. — *Le Vray Portrait de M. de Molière, en habit de Sganarelle*, par Simonin . . couverture
2. — *Portrait de Molière*, d'après Coypel . frontispice

Pages

3. — *Molière et les caractères de ses Comédies*, par Geffroy (donné par l'Empereur en 1857). 31
4. — *Salle de 1726* (Ancienne Comédie) d'après Coypel : public dans la salle ; les lustres sont baissés, le rideau également ; de chaque côté de celui-ci on aperçoit des spectateurs sur la scène 40
5. — *Couronnement sur la scène du buste de Voltaire* (1778), d'après Moreau le jeune. . . . 56
6. — *Salle Victor Louis* (1790), d'après Meunier : public dans la salle, personnage en scène . . 74
7. — *Plafond peint par Alexis-Joseph Mazerolle* (1879) 146
8. — *Rideau de fer peint par Hector d'Espouy* (1903) 154
9. — *Plafond peint par Albert Besnard* (1913) . 157
10. — *Péristyle et Contrôle en 1922* 238
11. — *Foyer du public en 1922* 243
12. — *Les Farceurs*, d'après une peinture ancienne. 254

TABLE DES MATIÈRES

Préface v

Pages

La Maison de Molière 1

Origine du Nom 1

Son histoire. 3

Le théâtre avant Molière 3

La Salle de *Mirame*. 9

Jean-Baptiste Poquelin, dit Molière. 13

Sa jeunesse. — Ses débuts au théâtre. . . 13

Molière en province 17

Molière à Paris. — Son mariage. — Sa mort. 22

Les Etapes de la Maison de Molière. *De 1673 à 1770* 31

Le Café Procope. 41

Les Salles de Spectacle, de la fin du XVI^e^ siècle à 1770 44

Nouvelles pérégrinations de 1770 a 1799 51

Côté cour, côté jardin 59

Le Parterre assis (1782) 63

Le Mariage de Figaro. — Scission entre les Comédiens. 67

Le Palais-Royal, apanage du duc d'Orléans . 71

« Les Variétés amusantes », Théâtre Français. 71

Pendant la Révolution (1792) et la Terreur (1793-1794). 78

De 1794 à 1799 91

ORGANISATION. — FONCTIONNEMENT. — RÈGLEMENTS . 100
Le For l'Evêque. 107
Acte de Société du 27 germinal an XII, et Décret du 15 octobre 1812, dit Décret de Moscou 114

RUE DE RICHELIEU 123
1° *De 1799 à 1815* 123
2° *De 1815 à 1922* 129
Les Feux 137
L'Ambulance de 1870-1871 143

MISE EN SCÈNE. — DÉCORATION. — COSTUMES . . . 163
Le public sur la scène 168
Mise en scène. Décoration 173
Costumes 178

LES OFFICIERS DU THÉATRE. 187
LES AFFICHES. 195
RÉCEPTION DES PIÈCES 201
ÉCLAIRAGE. 206
SERVICE D'INCENDIE 215
L'ORCHESTRE 221
RETRAITES. — BÉNÉFICES 227
LES BALS 230
LA CLAQUE 232
LE MONUMENT ACTUEL 235
1° *Extérieur* 235
2° *Intérieur. — Bustes et statues dans le Vestibule, les Couloirs et le Foyer du public.* 238
(La fontaine Molière, rue de Richelieu) . . 247
3° *Chez les Sociétaires. — Les Œuvres d'Art. — Le Foyer des Artistes* 249

Dénominations et salles successivement attribuées à la troupe de Molière 261

Commissaires du Gouvernement 263

Directeurs et administrateurs de la Comédie Française (1680-1922) 263

Liste des Doyens de la Comédie Française depuis 1658 266

Ouvrages consultés, avec mention de la cote à la Bibliothèque Nationale 267

Index alphabétique des noms cités avec notes explicatives et références aux pages 271

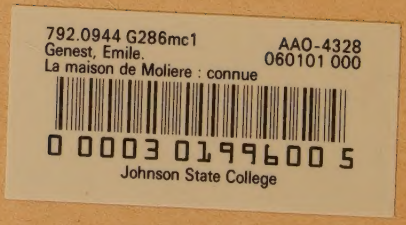
Ouvrages consultés pour l'Index alphabétique . . 323

Table des gravures 327

Table des matières 328

MAYENNE, IMPRIMERIE CHARLES COLIN

WITHDRAWN


792.0944 G286mc1
Genest, Emile.
La maison de Moliere : connue
AAO-4328
060101 000
0 0003 0199600 5
Johnson State College

792.0944
G286m Genest, Émile.
La Maison de Molière.

DATE | ISSUED TO

WITHDRAWN

Genest, Émile.
La Maison de Molière.

John Dewey Library
Johnson State College
Johnson, VT. 05656

792.0944
G286m

LIBRAIRIE FISCHBACHER, 33, rue de Seine, PARIS

EN VENTE :

La Comédie-Française depuis l'Epoque romantique (1825-1894), par Albert Soubies. Avec un tableau, par ordre chronologique, des pièces représentées à la Comédie-Française, du 1er janvier 1825 au 31 décembre 1894. In-4. . . . . **20 fr.**

Le Musée de la Comédie-Française, par Henri de Curzon. In-8, orné de 2 gravures . . . . . **2 fr.**

La Comédie-Française à Saint-Jean-de-Latran. *Service funèbre en l'honneur de Crébillon* (1762), par Henri de Curzon. In-8. . . . . **3 fr. 50**

La Parodie au Théâtre : Les Folies-Dramatiques (1853), par Henri de Curzon. Grand in-4 illustré . . . . . **3 fr. 50**

Le Théâtre social en France, par Armand Kahn. In-16. . **6 fr.**

Madame Favart (1729-1772). *Etude théâtrale*, par Arthur Pougin. Grand in-8, orné de 14 illustrations documentaires. . . . **5 fr.**

Une Cantatrice « amie » de Napoléon : Giuseppina Grassini, par Arthur Pougin. 1 vol. in-8, orné de 20 illustrations. . **8 fr.**

Soixante-sept ans à l'Opéra, en une page, du *Siège de Corinthe* à la *Walkyrie* (1826-1893), par Albert Soubies. In-4, avec un tableau . . . . . **15 fr.**

Soixante-neuf ans à l'Opéra-Comique, en deux pages, de la première de *La Dame Blanche* à la 1.000e de *Mignon* (1825-1894), par Albert Soubies. In-4, avec 2 tableaux. . . . . **15 fr.**

Histoire du Théâtre-Lyrique (1851-1870), par Albert Soubies. Avec un tableau des ouvrages représentés du 27 septembre 1851 au au 1er juin 1870. In-4. . . . . **9 fr.**

Le Théâtre-Italien au temps de Napoléon et de la Restauration, d'après des documents inédits, par Albert Soubies. In-4, orné de 13 planches . . . . . **5 fr.**

Le Théâtre-Italien de 1801 à 1913, par Albert Soubies. Grand in-4, orné de 88 illustrations dont quelques unes hors texte, et d'un tableau des pièces représentées . . . . . **20 fr.**

MAYENNE, IMPRIMERIE CHARLES COLIN